

ES GIBT VIEL ZU TUN

Für eine Demokratisierung der Kulturpolitik
im 21. Jahrhundert

Es gibt viel zu tun

Für eine Demokratisierung der Kulturpolitik im 21. Jahrhundert

There is Much to Be Done

Towards a Democratising of Cultural Politics in the 21st Century

Herausgegeben von IG Kultur Steiermark

ISBN-978-3-200-03496-9

© Verlag Eigenverlag IG Kultur Steiermark 2014

Stadtpark 1, 8010 Graz, Österreich · <http://igkultur.mur.at>

Herausgegeben von IG Kultur Steiermark

1. Auflage 1000 Stück

Redaktion Anita Hofer, Angelika Lingitz, Caroline Oswald-Fleck, Eva Ursprung

Umschlaggestaltung Anita Hofer

Buchgestaltung, Satz Sigrid Thallinger

Lektorat Andrea Erlacher, Andreas Klöckl

Herstellung Janetschek GmbH



gedruckt nach der Richtlinie „Druckerzeugnisse“ des
Österreichischen Umweltzeichens · Druckerei Janetschek GmbH · UW-Nr. 637

Gefördert von Land Steiermark Kultur, Europa, Außenbeziehungen & Graz Wissenschaft

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	
Elisabeth Mayerhofer	6
Sie repräsentieren uns nicht!	
Leo Kühberger	10
Die vergiftete Kreativität	
Ulf Wuggenig	14
Lasst euch nicht gegeneinander ausspielen!	
Jochen Becker	23
Freiräume / Denkräume	
Karin Ondas	29
Solidarität der Musikproduzierenden	
Josef Gründler	34
Kühe, Kunst und Kostendeckung!	
Stefan Schmitzer	42
Die Kunst des Commoning	
Brigitte Kratzwald	48
Commodification of Culture through the Transformation of Public Institutions into Enterprises	
Lidija Radojević	54
Das Land der Pseudoerscheinungen	
Károly Kiszely	61
Experimentation and the Alternative in Cultural Policy	
Julien Ottavi · Jenny Pickett	66
Another Failed Love Affair with the State	
Stevan Vuković	73
Cultural Politics in an Era of Financial Crisis — the Case of Athens	
Afroditi Psarra · Maria Varela	78
Das Verschwinden der Netzkünstler_innen	
Jogi Hofmüller	83
Die Kunst der Kulturpolitik — Kultur im ländlichen Raum	
Juliane Alton	88

Die Erbsen sind gezählt – Budgetpolitik für Fortgeschrittene	
Angelika Lingitz · Anita Hofer	96
Und es hat sich begeben ...	
Eine Erinnerung an Kultur, Politik und das Geld in der Steiermark	
Wenzel Mraček	101
Für eine entfesselte Kunst im öffentlichen Raum	
Birgit Kulterer	108
Vermögen_Kunst_Vermittlung	
Elisabeth Harnik	113
Der Kampf um Ressourcen	
Eva Ursprung	118
Von der Vermittlung der Verteilung und der Verteilung der Mittel	
Evelyn Schalk	125
Zusehen oder gestalten?	
David Steinwender	130
Biographien	138

PEOPLE
LISTEN!

US
is
VICTIMS

NO!
ME

99



TONTO

Vorwort

Elisabeth Mayerhofer

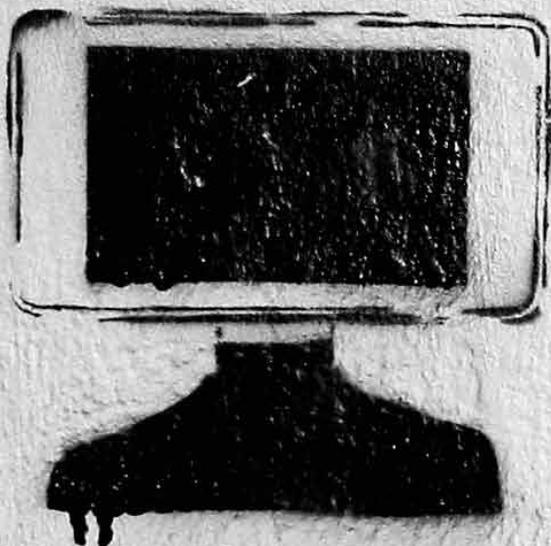
Die IG Kultur Steiermark moderiert seit 2011 einen strukturierten Diskussionsprozess, in dem die (kultur-)politischen Umstellungen in der Steiermark thematisiert werden. Aus den vielfältigen Diskussionen und Standpunkten ist nun ein Sammelband entstanden, der die vielen Brennpunkte der Kulturpolitik zusammenführt und Lösungsvorschläge aufzeigt. In den fast 30 Beiträgen treten trotz der Vielfalt der Standpunkte die Felder deutlich hervor, die als problematisch wahrgenommen werden.

Zuvorderst die finanzielle Misere, die viel beschworene „Krise“, mit der damit einhergehenden Austeritätspolitik, die zurzeit alles überschattet. Sowohl die Einkommen von Künstler_innen und Kulturarbeiter_innen als auch die Infrastrukturen für selbst verwaltete Bottom-up-Projekte schwinden zusehends. Freie, selbst beauftragte Kulturarbeit jenseits von parteipolitischer Repräsentation oder personalpolitischer Versorgungslogik steht in einem permanenten Überlebenskampf. Für die Politik ist nur das förderwürdig, was sich rentiert, der Staat verhält sich zusehends als Anschubförderer wirtschaftlich relevanter Strukturen. Nach über 20 Jahren Umwegrentabilitätsdenken finden sich heute nur mehr wenige nicht ökonomisch überzuckerte Legitimationsfiguren, um die Förderung von Kunst und Kultur zu rechtfertigen. Wenn die öffentliche Hand aber vorwiegend die Kunst fördert, die ohnehin von einer breiten Mehrheit akzeptiert und konsumiert wird, so erschüttert sie ihre eigene Legitimationsbasis – denn Kulturförderung folgt einer anderen Logik und ist eben keine kulturnahe Wirtschaftsförderung. In diesem Denken ist es schwierig, eine kontinuierliche kulturelle Arbeit zu argumentieren, in der es um langfristige Präsenz abseits von Events geht. Kulturarbeit ist genau diese Arbeit an der Basis, an niederschwelligen, aktivierenden Angeboten, die auch weniger privilegierten Teilen der Bevölkerung einen Zugang zu Kunst und Kultur eröffnen können und die zudem zusätzlich (!) – in ferner Zukunft, die zumeist über vierjährige Legislaturperioden hinausgeht – sehr wohl auch volkswirtschaftliche Effekte zeitigen. Darüber hinaus wird gerade durch den hohen Anteil an Freiwilligenarbeit, der in Kunst und Kultur geleistet wird, jene Vergesellschaftung erzielt, die sonst nur schwer zu erreichen ist. Allerdings muss hier sehr sorgfältig zwischen freiwilligem Ehrenamt und un- bzw. unterbezahlter professioneller Arbeit unterschieden werden – ganz wie in anderen Bereichen auch, in denen viel Freiwilligenarbeit geleistet wird.

Denn Gesellschaften werden durch menschlichen Austausch und Kontakt zusammengehalten, Isolation fördert Zerfallstendenzen sowie den Rückgang von sozialer Empathie und Solidarität. Die historische Leistung einer breiten gesellschaftlichen Solidarität, die durch die Arbeiter_innenbewegungen im 19. und 20. Jahrhundert erzielt und im Wohlfahrtsstaat der 1970er ausgebaut wurde, wird gerade rückgebaut – unter den Augen und oft sogar Mitwirkung jener Akteur_innen und Institutionen, die diese einst unter großen Opfern erkämpft haben: von der Sozialdemokratie bis hin zu den Gewerkschaften. Und diejenigen, die nach wie vor unter immer widrigeren Umständen Basisarbeit leisten, soziale Kohäsion herstellen, werden unterbezahlt und als querulantische Bittsteller_innen abgewimmelt.

Dabei werden vorhandene dezentrale und regionale Strukturen unbedacht von einer historisch und politisch wenig versierten Schicht aus Politik und Verwaltung zerstört, weil deren Wert von ihr nicht mehr nachvollzogen werden kann, stattdessen werden Wildwuchs und Parallelstrukturen wahrgenommen. Die beständige Arbeit an der sozialen Kohäsion wird in ihrer Relevanz nicht erkannt und einem Innovationsfetisch geopfert. Die bittere Ironie an dieser Sache ist nur, dass Innovationen genauso wenig durch erratisch aufpoppende Förderschwerpunkte gefördert werden wie sozialer Zusammenhalt. In diesem Dilemma kommt es zu dem bedauerlichen Phänomen, dass Kunst/Kultur(-arbeit) gegen Kreativwirtschaft ausgespielt werden, indem letztere zusehends aus Kunst- und Kulturfördermitteln finanziert wird. Dieses Missverständnis hat viele Ursachen, auf die hier nicht erschöpfend eingegangen werden kann. Im Gegensatz zum (immer schon) elitären Kunstbetrieb verspricht die profitorientierte Kreativwirtschaft, auf ihr (zahlendes und quantitativ größeres) Publikum zuzugehen, was Politiker_innen begrüßen. Darüber hinaus leisten die weitaus geeinteren Interessenvertretungen des Wirtschaftsbereichs kontinuierliche Arbeit, indem sie die Kreativwirtschaft als regionales Entwicklungsinstrument, Jobwunder etc. bewerben. Dass der Großteil der Kreativunternehmer_innen gar keine besondere Lust auf die Instrumente der Kunstförderung hat, weil sie profitorientierten Unternehmen nicht entgegenkommen, fällt nicht ins Gewicht. Übrig bleibt der Kampf zweier Berufsfelder gegeneinander, die große personelle Überschneidungen aufweisen. Dies schwächt eine breite Interessenvertretung für den Kulturbereich noch weiter und fördert Zersplitterung und Abgrenzungsrituale. Gerade zentrale Probleme, wie die Absicherung von „atypischen“ Arbeitsformen, neuen Modellen von Erwerbsarbeit und Einkommen, können so nicht gelöst werden. Dazu kommen die Folgen technologischer Veränderungen, die es vielen Kunst- und Kulturschaffenden ermöglichen würde, sich aus alten Abhängigkeiten zu befreien – z. B. in Produktion oder Vertrieb. Jedoch auch für die Bewältigung dieser großen Umwälzungen wird es kollektiver Anstrengungen bedürfen.

Daran knüpft sich die Frage, was Kunst und Kultur(-arbeit) nun denn konkret in und mit der Gesellschaft, in der sie sich befinden, bewirken wollen, denn es geht um eine Neupositionierung dieser Phänomene in einer Gesellschaft und einem Politikverständnis, das gerade im Umbruch begriffen ist. Der vorliegende Sammelband ist ein Beitrag dazu.



FLAT - BRAIN - GENERATION

Sie repräsentieren uns nicht!

Leo Kühberger

Einige Anmerkungen zum (durchaus erfreulichen) Ende der repräsentativen Demokratie

„¡Que no nos representan! – Sie repräsentieren uns nicht!“, skandierte die Menge an der Puerta del Sol in Madrid im Jahr 2011 und mit dem Slogan „¡Democracia Real YA!“ verlangte man nach echter Demokratie. In Spanien wurde die Frage der Demokratie wohl am unmissverständlichsten und offensivsten gestellt, aber sie findet sich in allen Krisenprotesten der letzten Jahre an prominenter Stelle. Bei vielen Menschen macht sich angesichts der Rettungspakete für die Banken auf der einen und der Sparpakete auf der anderen Seite das Gefühl breit, dass da was schief läuft, dass „die da oben“ nicht in unserem Sinne handeln und uns nicht mehr repräsentieren. In der „Occupy-Bewegung“ beispielsweise wurde mit den Worten „We are the 99%!“ trotzig beteuert, dass es ja um uns, diese Mehrheit der Bevölkerung, gehen müsste und unser Wohlergehen im Mittelpunkt stehen sollte. In Graz und der Steiermark ist die Intensität der Proteste bei weitem nicht mit jener in Istanbul, Kairo oder Madrid vergleichbar, doch dieses Unbehagen mit der repräsentativen Demokratie ist hierzulande gleichermaßen nicht zu übersehen. In den Mobilisierungen gegen die steirische Landesregierung und deren Kürzungspolitik der letzten Jahre war es ebenfalls eines der zentralen Themen, dass da nicht mehr Politik in „unserem“ Sinne gemacht wird.

Aber die eigentliche Frage ist: Liegt mensch denn damit nicht vollkommen daneben? Ist die Vorstellung, dass gewählte Repräsentant_innen „unseren Willen“, wer auch immer dieses „uns“ und dieses „wir“ dann sein mag, umzusetzen hätten, nicht ein grundlegendes Missverständnis, ein Trugschluss, der einer grundlegenden Kritik der herrschenden Verhältnisse im Wege steht? Die vorweggenommene Antwort lautet: Ja! Die Idee der Repräsentation funktionierte schon immer in einem sehr engen Rahmen und dass sie nun an ein Ende gelangt, ist daher keineswegs eine schlechte Nachricht.

Demokratie, so verraten uns Lexika und würden Staatskundeführer_innen ausführen, ist als „Herrschaft des Volkes“ zu übersetzen. Das klingt nach einem recht simplen Prinzip, an dem es wenig zu deuteln gibt. Wir, das „Volk“, sind die, die herrschen, das Recht geht von eben diesem „Volke“ aus. So simpel ist die Sache allerdings nicht, denn in modernen Demokratien wurde dieses Prinzip gar nie verwirklicht, weil zentrale gesellschaftliche Bereiche außerhalb demokratischer (Mit-)

Bestimmungsmöglichkeiten belassen wurden. Im 20. Jahrhundert mag durch die Arbeiter_innenbewegung zwar ein Lüftchen der Mitbestimmung in den Betrieben geweht haben, nichtsdestotrotz ist in ökonomischen Belangen zu keiner Zeit eine tatsächliche Entscheidungsgewalt der Vielen durchgesetzt worden. „Wir“ haben keinen Einfluss darauf, was, wie und zu welchen Bedingungen produziert wird. „Wir“ können zwar so einige Wünsche anmelden und über langwierige Kämpfe durchaus Veränderungen und Verbesserungen erreichen, aber eine tatsächliche Entscheidungsgewalt besteht hier nicht. Dem steht die Sphäre der Politik im Wege. Der Clou in der bürgerlichen Gesellschaft besteht darin, dass mit dem Politischen ein von anderen gesellschaftlichen Bereichen vermeintlich abgetrenntes Feld geschaffen wurde, in dem so getan wird, als ob politische Herrschaftsformen von den sozialen und ökonomischen Bedingungen getrennt werden könnten. Ergo ist das Streikrecht der Kern einer demokratisch verfassten Gesellschaft, weil erst im Streik der Eingriff der Vielen in die außerhalb des Politischen liegenden Bereiche erfolgt.

Die repräsentative Demokratie war von Beginn an ein etwas eigentümliches Konstrukt. Die bürgerlichen Revolutionär_innen orientierten sich am antiken Beispiel und mussten sehr schnell feststellen, dass die Versammlung der freien Bürger – Frauen und Unfreie, also die Mehrheit der Bevölkerung, waren ohnehin ausgeschlossen – zwar in einem kleinen Stadtstaat funktioniert haben mochte, aber mit den geänderten Bedingungen nicht mehr kompatibel war. Die ökonomische Entwicklung strebte nach der Form des territorialen Nationalstaats und dafür war das antike Modell schon ob der Größe der neuen Staatsform nicht praktikabel. Der Ausweg bestand in der Repräsentation, also der Idee, dass gewählte Repräsentant_innen Herrschaftsfunktionen übernehmen sollten, die gleichermaßen dafür Sorge zu tragen hatten, dass die Vielen im Zaum gehalten werden konnten: „Repräsentation diene (...) als eine Art Schutzimpfung gegen die Gefahren absoluter Demokratie; damit gibt man dem sozialen Körper eine kleine, wohl bemessene Dosis Volksherrschaft, und gleichzeitig impft man ihn gegen die gefürchteten Exzesse der Multitude.“ (Antonio Negri / Michael Hardt).

Mittlerweile ist der territoriale Nationalstaat freilich am Misthaufen der Geschichte gelandet. (Und das ist auch gut so!) In den letzten Jahrzehnten haben wir eine massive Transnationalisierung der politischen Herrschaft erlebt. Heute sind es Organisationen und Institutionen wie die Welthandelsorganisation oder die Europäische Union, die dafür zu sorgen haben, dass die für die kapitalistische Produktionsweise notwendigen Rahmenbedingungen durchgesetzt und aufrecht erhalten werden. Diese Einrichtungen agieren weitestgehend jenseits demokratischer Mindeststandards. Die Europäische Union ignoriert beispielsweise grundlegende Prinzipien, wie Gewaltenteilung oder die Budgethoheit parlamentarischer – also gewählter – Körperschaften weitgehend. Nichtsdestotrotz wurde der demokratische

Anschein aufrechterhalten und an der Inszenierung des politischen Geschäfts hat sich in den letzten Jahren trotz dieser strukturellen Veränderungen wenig verändert; die herrschenden Eliten betreiben „business as usual“. Diese Entdemokratisierung unter dem Banner der Demokratie geht sogar so weit, dass es der liberalen Öffentlichkeit nicht einmal anstößig erscheint, wenn in Italien oder Griechenland anstelle gewählter Repräsentant_innen Technokraten eingesetzt werden, die eben die verlässlicheren Partner für die Durchsetzung der Austeritätspolitik sind.

Auf Seiten der Wähler_innen ist das Bewusstsein über dieses Ende der repräsentativen Demokratie offenbar sehr groß. Wie ist es sonst zu verstehen, dass seit dem Beginn der Krise in den siebziger Jahren die Wahlbeteiligung in allen Ländern rapide sinkt? Woran liegt es sonst, dass die großen Volksparteien, sozialdemokratische wie konservative, die ein integraler Bestandteil dieses politischen Systems sind, in diesem Zeitraum rund die Hälfte ihrer Mitglieder verloren hat und von den verbliebenen Mitgliedern wiederum die Hälfte älter als sechzig Jahre alt ist? Das ist keine per se erfreuliche Entwicklung, sind wir doch auf der einen Seite in Ungarn, Österreich, Griechenland und anderen Ländern mit dem Erstarken rassistischer und faschistischer Parteien konfrontiert, die in der Lage sind, diese Lücke der Repräsentation zu schließen. Auf der anderen Seite erleben wir – ganz im Sinne des Wortes, dass sich die Geschichte zweimal ereignet, einmal als Tragödie und dann als deren Farce – die Geburt von Parteien wie dem „Team Stronach“. Linke und fortschrittliche Parteien sind, sieht man von SYRIZA in Griechenland mal ab, nicht in der Lage, diese krisenhafte Situation für sich zu nützen. Wie denn auch? Repräsentative Demokratie war nur im Doppelpack mit dem territorialen Nationalstaat zu haben und wenn wir letzteren als fortschrittliches Projekt ausschließen, lassen sich in den Grenzen der repräsentativen Demokratie keine fortschrittlichen Antworten auf die Fragen unserer Krisenzeiten finden.

So gesehen sollten wir den eingangs zitierten Slogan – und viele tun das in eben diesem Sinne – von der fehlenden Repräsentation nicht als Anklage, die eine Rückkehr zur alten Form verlangt, verstehen, sondern als eine Feststellung, die uns in die Lage versetzt, die Auseinandersetzung mit tatsächlich demokratischen Formen voranzutreiben. Damit kommen wir zur eigentlich guten Nachricht. Die Bewegungen der letzten Jahre waren nicht zuletzt Laboratorien, in denen neue Formen dieses demokratisierten – oder besser: sich demokratisierenden – Zusammenlebens ausprobiert wurden. Manchmal ist das mühsam, meist auch widersprüchlich, aber stets waren und sind es berauschende Versuche, an die Stelle der repräsentativen Demokratie etwas Neues zu setzen. Besonders in den Platzbesetzungen hat sich dies manifestiert, in der Art und Weise, wie dort Entscheidungen getroffen wurden und vor allem, wie der Alltag in den Camps organisiert wurde. Zugleich stehen wir noch immer am Anfang, denn dieses Neue, das natürlich so

neu nicht ist und in vielen Sozialen Bewegungen schon lange gelebte Praxis war, aber in den letzten Jahren eine massenhafte Erfahrung geworden ist, dieses Neue blieb bisher zeitlich und räumlich beschränkt und bedarf der Verstetigung auf der einen und einer weiteren gesellschaftlichen Verallgemeinerung auf der anderen Seite. Die Perspektiven jenseits der repräsentativen Demokratie wurden an der Puerta del Sol, im Gezi- und Zucchoti-Park, am Tahrir- und am Syntagma-Platz skizziert und sollten in unserem Alltag eine Entsprechung finden.

Politik ist immer eine Sache von Kräfteverhältnissen. Politiker_innen sind sozusagen Getriebene, getrieben von den Kämpfen und von Sozialen Bewegungen. Trotz der Zunahme solcher Kämpfe in den letzten Jahren bewegen sich diese Politiker_innen bisher nicht im Sinne der Vielen auf der Straße. Das hat zum einen systemische Gründe, weil die Spielräume für eine Politik, die den Forderungen der Straße nachkommen würde und zugleich die Akkumulationsbedingungen des Kapitals nicht verschlechtert, fürwahr sehr klein sind. Zum anderen scheint die alte Ordnung einfach nicht mehr reformierbar. Die Europäische Union geriert sich immer autoritärer, in Österreich werden Bewegungen mit dem Vorwurf von der „kriminellen Vereinigung“ mundtot gemacht, der Überwachungsstaat dringt in unsere privatesten Sphären ein und wenn sich die herrschenden Eliten herausgefordert fühlen, regieren Gummiknüppel und Tränengas. Im Moment erscheint eine weitere Zuspitzung, Radikalisierung und Brutalisierung herrschender Politik viel wahrscheinlicher zu sein, als dass noch auf reformistische Zugeständnisse gesetzt würde, die in der Geschichte schon des Öfteren solche Umbruchsituationen wieder befrieden konnten.

In der Steiermark war in den letzten Jahren eine Zunahme an Mobilisierungen auf der Straße zu verzeichnen. Die Proteste gegen die steirische Landesregierung in den Jahren 2011 und 2012 brachten tausende Menschen auf die Straße, der Bau des Murkraftwerks oder die stadtpolitischen Auseinandersetzungen, die im Sommer 2013 eine größere Rolle zu spielen begonnen haben, könnten weitere Kristallisationspunkte der Auseinandersetzungen sein. Diese Proteste trugen bisher nur das Gefühl über das Ende der Repräsentation in sich, die Laboratorien, in denen andere Formen des Demokratischen ausprobiert werden konnten, gab es bisher nicht. Diese Erfahrungen fehlen hierzulande. Wobei vielleicht vielmehr die Konsequenz aus den Platzbesetzungen für uns von Interesse sein könnte, denn bei diesen wurde die zeitliche und räumliche Begrenztheit sehr bald deutlich und fast überall kam man zum Schluss, dass man von den Plätzen in die Stadtteile und Betriebe zurückkehren muss, um diese Erfahrungen dort zu verstetigen, um eine Macht aufzubauen, die sich nicht mehr affirmativ auf die bestehenden Verhältnisse bezieht, sondern diese zersetzt, wenn nötig angreift und à la longue ersetzt, um eine Gegenmacht zu schaffen, die in unserem Alltag verankert ist.

Die vergiftete Kreativität

Ulf Wuggenig

*„Ihre Lieblingstugend? Kreativität“ Raoul Vaneigem, 2009,
in Beantwortung von Marcel Prousts Fragebogen, vorgelegt durch
Hans-Ulrich Obrist¹*

Das Wort Kreativität, erst in den 1950er Jahren in Anlehnung an „creativity“ aus den USA in den deutschsprachigen Raum importiert, erlebte seit den 1990er Jahren eine bemerkenswerte Konjunktur. Schließlich wurde es als „ein, wenn nicht das ‚Heilswort‘ der Gegenwart“² eingestuft. Sogar ein Label wie „kreativer Kapitalismus“ geriet in Umlauf.³

Der Soziologe Andreas Reckwitz trat kürzlich mit der Studie „Die Erfindung der Kreativität“ hervor. Er zählt zu denjenigen, die einen ursächlichen Zusammenhang zwischen der gesellschaftlichen Konjunktur dieses Begriffs und Entwicklungen herstellten, die ihren Ausgangspunkt in künstlerischen Feldern nahmen. Das „Kreativitätsdispositiv“, das sich von dort ausgehend gesellschaftlich verbreitete, erscheint aus dieser Perspektive als eine Mischung aus Begehren und Zwang. Denn Kreativitätswunsch und gesellschaftliche Kreativitätserwartung – der „Imperativ der Kreativität“ – wurden zunehmend miteinander gekoppelt, „sodass die Menschen nicht nur kreativ sein wollen, sondern auch sollen.“⁴

Enge Verbindungen zwischen dem künstlerischen Feld und gesellschaftlichen Systemveränderungen stellten auch Ève Chiapello und Luc Boltanski her. Der von ihnen popularisierte Begriff der „Künstlerkritik“ (Pierre Bourdieu) umfasst in seiner modernistischen Spielart nicht das Bestreben nach Wiederverzauberung, sondern vielmehr das nach „Autonomie und Kreativität“ sowie das Begehren nach „Befreiung“.⁵ Die Herausbildung dieser Art von Kritik, die auch von der auf

1 Raoul Vaneigem war in den 1960er Jahren mit Guy Debord führendes Mitglied der Situationistischen Internationale. Vgl. Hans Ulrich Obrist, *„In Conversation with Raoul Vaneigem“*, e-flux Journal #6, Nr. 5 (Mai 2009), in: <http://www.e-flux.com/journal/in-conversation-with-raoul-vaneigem>

2 Ulrich Bröckling, *„Das unternehmerische Selbst“*. Frankfurt / Main: Suhrkamp 2007, S. 152

3 Andreas Reckwitz, *„Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung“*. Frankfurt / Main: Suhrkamp 2012, S. 10.

4 Andreas Bröckling, 2012, a.a.O. S. 10. Vgl. auch Peter Spillmann und Marion von Osten, *„Be Creative! Der kreative Imperativ“*, Zürich: Museum für Gestaltung Zürich, 2002, in: <http://www.k3000.ch/becreative>

5 “The artistic critique is anti-modernist when it stresses disenchantment, and modernist when it is

Gleichheit und Gerechtigkeit abzielenden „Sozialkritik“ abzugrenzen ist, verdankt sich Impulsen aus Romantik, Dadaismus, Surrealismus und Situationismus.

Kreativität hat nicht nur die Bedeutung, „dynamisch Neues“ hervorzubringen, das „Neue gegenüber dem Alten“, das „Abweichende gegenüber dem Standard“ und das „Andere gegenüber dem Gleichen“ zu fördern bzw. zu bevorzugen. Reckwitz zufolge nimmt das Konzept vor allem auch Bezug auf ein „Modell des Schöpferischen“, das an die „moderne Figur des Künstlers, an das Künstlerische und Ästhetische insgesamt“ zurückgebunden ist. Avantgarden, Neo-Avantgarden und Gegenkulturen des 20. Jahrhunderts versuchten eine teils imaginäre, teils reale Gegenwelt zur rationalisierten, bürokratischen Welt des modernen Kapitalismus wie auch des realen Sozialismus zu entwerfen. Dabei setzten sie auf die Kraft der Affekte und die Hoffnung auf nicht entfremdete Existenzformen.⁶ Die Künstlerkritik diffundierte sukzessive, bis schließlich auch Beschäftigte in „kreativen Sektoren“ sowie im Finanzmarkt und in Beratungskreisen zu ihren Trägern wurden.⁷

Boltanski und Chiapello nehmen eine ausgesprochen kritische Haltung gegenüber der Künstlerkritik ein, die zur Zeit des Mai 1968 eine breite öffentliche Bühne gefunden hatte, da sie deren Themen als Vorwegnahme eines neuen „Geistes des Kapitalismus“ in einer netzwerkbasierten, projektorientierten Welt deuten, die zur Systemstabilisierung beitrug. Andere Autor_innen lenken die Aufmerksamkeit hingegen in erster Linie auf den Aspekt der Instrumentalisierung und Ausbeutung von Konzepten, die in künstlerischen und politischen Subkulturen entwickelt wurden: „Eine Reihe von positiv konnotierten Begrifflichkeiten wie Kommunikation, Kooperation, Kollektivität etc. werden (...) zu Funktionen einer neuen Form kapitalistischen Kommandos, Virno nennt das gern den ‚Kommunismus des Kapitals‘. Was 1968 noch ein Ziel emanzipatorischer Politik war, bedeutet 40 Jahre später eine gefährliche Drohung, auch und vor allem im weichen begrifflichen Territorium zwischen Kultur und Kreativität.“⁸ Von dieser Seite werden letztlich in der Kulturindustrie im Sinne von Horkheimer und Adorno die entscheidenden Impulse für jene Tendenzen verortet, welchen der „kreative Kapitalismus“ einschließlich solcher Erscheinungsformen und Wortschöpfungen wie „Creative Industries“, „Creative Class“ oder „Kreativwirtschaft“ zu verdanken ist.

concerned with liberation“ Boltanski, Chiapello, 2008, S. 82, 201.

6 Reckwitz, 2012, a. a. O., S. 10.

7 „Es ist zu beachten, dass die Künstlerkritik heute vor allem von Personen getragen wird, (...) die häufig in kreativen Sektoren arbeiten (dem Marketing, der Öffentlichkeitsarbeit, den Medien, der Mode, dem Internet etc.), oder auch in den Finanzmärkten oder in Beratungsgesellschaften (...).“ Luc Boltanski, „Multitudes“, 11 (3) 2000, in: multitudes.samizdat.net/Vers-un-renouveau-de-la-critique.html

8 Gerald Raunig, „Kreativindustrie als Massenbetrug“, in: Gerald Raunig und Ulf Wuggenig (Hg.), *Kritik der Kreativität*. Wien: Turia+Kant 2007, S. 67–101.

Fest steht, dass Begriffe wie Kreativität, Phantasie und Spontaneität, aber auch die Betonung von Affekten und Emotionen in den 1990er Jahren vermehrt in der Sprache des Managements auftauchten. Die hierarchisch-bürokratische Kultur, wie sie zur Zeit von Fordismus und Wohlfahrtsstaat vorherrschte, die sich auf sprachlicher Ebene auf die Idiome von Vernunft und Rationalität stützte, wurde von zwei Seiten aufgebrochen: Zum einen von einer zunehmend mächtiger werdenden Kulturindustrie, die auf Unterhaltung, Effekt und Spektakel aus ist, zum anderen im Sinne eines paradoxen Effekts aber auch von dissidenten Verfechtern der anti-institutionellen Gegenkultur. Deren Konzepte, Symbole, Metaphern, Träume und Ideologien wurden – um ihre anti-ökonomische bzw. -kapitalistische Stoßrichtung bereinigt – schließlich von der individualistisch-entrepreneurialen Kultur übernommen.⁹

Eine Erklärung, die auf ein Wechselspiel zwischen künstlerischem und ökonomischem Feld rekurriert, erschien jedoch verkürzt: Sie würde die Rolle übergehen, die dem politischen Feld jenseits der Impulse zukommt, die von sozialen Bewegungen und politischen Subkulturen ausgingen. Denn im politischen Feld wurde bald erkannt, dass der Kreativitätsbegriff einige in besonderem Maße nützliche Eigenschaften aufweist. Er teilt sie mit Wörtern wie Freiheit oder Gerechtigkeit, bei denen es sich um „pseudonormative Leerformeln“ handelt, wie ein konservativer lange in Graz wirkender Philosoph Begriffe dieser Art treffend bezeichnete. Sie sind inhaltlich weitgehend leer und emotiv positiv besetzt. Solche Eigenschaften lassen sie in besonderem Maße für Rhetorik und persuasive Kommunikation geeignet erscheinen.¹⁰ An Versuchen, die positiven Konnotationen des Kreativitätsbegriffs zu unterstreichen, gibt es keinen Mangel: „Der Begriff der Kreativität weckt uneingeschränkt positive Assoziationen“, schrieb Ulrich Bröckling 2007.¹¹ Ähnlich charakterisierte Angela McRobbie, eine Hauptvertreterin der Cultural Studies, „creativity“ noch 2011 als „a widely admired, or desirable, human attribute“.¹² Der leerformelhaften Aneignung des Kreativitätsbegriffs in ökonomischen Diskursen folgte deshalb die vielleicht noch leerformelhaftere rhetorische Aneignung in politischen Feldern bzw. in Politdiskursen auf dem Fuße.

9 Die Synthese folgt Theorie und Begrifflichkeit von Mary Douglas, die gesellschaftsunabhängig Auseinandersetzungen zwischen einer hierarchischen Kultur sowie einer individualistisch-entrepreneurialen und einer dissidenten Kultur unterscheidet. Vgl. Mary Douglas, „*Thought Styles*“. London 1996.

10 Vgl. Ernst Topitsch „Über Leerformeln. Zur Pragmatik des Sprachgebrauches in Philosophie und politischer Theorie“, in: Ernst Topitsch (Hrsg.), *Probleme der Wissenschaftstheorie*. Festschrift für Viktor Kraft. Wien 1960.

11 Ulrich Bröckling, „*Das unternehmerische Selbst*“. Frankfurt / Main: Suhrkamp 2007, S. 152.

12 Angela McRobbie, „*Re-Thinking Creative Economy as Radical Social Enterprise*“, *Variant* 24(41), 2011, S. 32–33.

Der Kreativitätsbegriff wurde zur Zeit des Höhepunkts der Künstlerkritik um und nach 1968 etwa von Raoul Vaneigem propagiert, einem Hauptvertreter der Situationistischen Internationale, oder auch von Joseph Beuys, dem die Rehabilitierung der diskreditierten deutschen Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg zugeschrieben wird.¹³ Seine Instrumentalisierung ging nicht nur von einer politischen Seite aus. Waren es in Großbritannien sozialdemokratische Kräfte, so traten in anderen Ländern, wie Österreich, zunächst eher konservative Kräfte bei der Nutzung des Kreativitätsbegriffs hervor.¹⁴ Gemeinsam war diesen Bemühungen jedoch die Absicht, unter dem Dach dieser Leerformel Kultur und Wirtschaft zu versöhnen und kommerzielle, auf Breitenwirkung zielende Felder der kulturellen Produktion gegenüber subventionsbedürftigen intellektuellen bzw. hochkulturellen zu stärken. Für ein solches Anliegen ließ sich politischer Konsens „Jenseits von Links und Rechts“ erzielen, wie eine rhetorische Formel des akademischen Beraters von Tony Blair lautete.¹⁵ Es sollte nicht lange dauern, bis sie in Österreich von Jörg Haider aufgegriffen wurde.¹⁶

Auch andere kulturelle Differenzen sind bemerkenswert. In Österreich und der Schweiz werden Wörter, in denen das Adjektiv „kreativ“ auf „Industrien“ bzw. die gesamte Ökonomie angewandt wird, in administrativ-politischen Zusammen-

 13 Vaneigem, mit Guy Debord ehemals Hauptfigur der Situationistischen Internationale, blieb mit dem Handbuch der Lebenskunst für die jungen Generationen (Hamburg: Nautilus 2008 [1967]) in Erinnerung, in dem der Kreativität ein ganzes Kapitel gewidmet ist; Joseph Beuys u. a. mit dem von ihm und Klaus Staeck unterzeichneten „Manifest zur Gründung einer Freien Internationalen Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung“ aus den frühen 1970er Jahren. Vgl. Raoul Vaneigem, »*Traité du savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*«. Paris 1967 (dt. Handbuch der Lebenskunst) und Joseph Beuys, Klaus Staeck, „Manifest zur Gründung einer Freien Internationalen Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung“, in:

http://4.bp.blogspot.com/-MsEeM6wkp2I/UX_6MmCG93I/AAAAAAAAAv4/-xqNehwQVI/s1600/339x472.jpg
 Auf dieses verweist Christoph Behnke, „Der Niedergang der Kreativität und die Konstanz der Kunst: Bemerkungen zur Rolle der Kunst in den Creative Industries“, in: A. Angelovska, (Hg.), *Wir sind woanders #2: We are somewhere else #2*. Hamburg: Textem Verlag 2010, S. 125–136.

14 Zu dem von New Labour unter Tony Blair in den 1990er Jahren lancierten Politdiskurs, an dem sich verschiedene Länder, darunter Österreich, aber auch EU-Institutionen orientierten, vgl. Jonathan Neelands, Boyun Choe, „The English model of creativity: cultural politics of an idea“, *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 16, No. 3, 2010, 287–304. In Österreich erfolgte die Anknüpfung an den „creative industries“-Diskurs zunächst durch den für Kulturfragen zuständigen Staatssekretär im Bundeskanzleramt. Vgl. Franz Morak (Hg.), „Die organisierte Kreativität, Kulturpolitik an der Wende zum 21. Jahrhundert“. Wien: Edition Atelier 1999. Die Wiener Sozialdemokratie übernahm diesen Diskurs dann umgehend. Vgl. Elisabeth Mayerhofer, „Creative Industries – mehr als eine politische Requisite? Creative Industries, Cultural Districts und das Wiener Museumsquartier. Ein internationaler Vergleich“. Wien 2002, in: <http://www.fokus.or.at/paper%20mayerhofer.pdf>, 12.12.2005 und Monika Mokre, „Gouvernekkreativität, oder: Die Creative Industries in Österreich“, in: Gerald Raunig und Ulf Wuggenig (Hg.), *Kritik der Kreativität*. Wien: Turia+Kant 2007, S. 92–101.

15 Anthony Giddens, „Jenseits von Links und Rechts“. Frankfurt 1997 [1994].

16 Jörg Haider, „Befreite Zukunft jenseits von links und rechts“. Wien 1997.

hängen gerne als Oberbegriffe über den gesamten Bereich kultureller Teilmärkte gebraucht.¹⁷ In Deutschland hingegen beschränkt sich ein Wort wie „Kreativindustrie“ vor allem auf bestimmte eng umgrenzte kommerzielle Teilssegmente des kulturellen Feldes, nämlich auf den Bereich von Werbung sowie auf die Software. Im mittlerweile dritten Kreativwirtschaftsbericht von Zürich heißt es, unterzeichnet von der Stadtpräsidentin von Zürich: „Wenige Branchen haben in den letzten Jahren ihr Potenzial so eindrücklich unter Beweis gestellt wie die Kreativwirtschaft. Die positiven Effekte dieses wissensbasierten Wirtschaftszweiges zeigen sich in Wachstum und Beschäftigung auf internationaler, nationaler und regionaler Ebene.“

Kreativwirtschaft wird als Oberbegriff für verschiedenste kulturelle Teilmärkte verwendet, u. a. auch den Kunstmarkt.¹⁸

Der Begriff der „creative industries“ wurde in Großbritannien im Zuge des von Spin-Doktoren gelenkten „Rebranding“ von „Labour“ zu „New Labour“ in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre verbreitet. Die Partei versuchte, sich in dieser Zeit mit der „freien Marktwirtschaft“ auszusöhnen und Großbritannien im post-nationalen „Schumpeterschen Wettbewerbsregime“ (Jessop 2002¹⁹) mit Slogans wie „Cool Britannia“ neu zu positionieren. Auch ein Label wie „Young British Artists“ passte in dieses Bild. Zugleich erfolgte die Abkehr vom Begriff der „Kulturindustrie“ (Horkheimer und Adorno) in einer zweiten Stufe, nachdem dieser bereits durch „cultural industries“ im Plural ersetzt und domestiziert worden war. Dieser administrative Begriff, der auch von der UNESCO übernommen wurde, umfasste nicht nur Kategorien wie Film, aufgezeichnete Musik, Rundfunk und Verlagswesen, sondern auch die staatlich geförderten klassischen Künste generell.

Mit dem bewusst gewählten Begriff der „creative industries“ wurde die Hybridisierung von kommerzieller kultureller Produktion sowie jener Produktion, die aus ökonomischer Sicht auf Grund von Marktversagen als subventionswürdig

17 Corine Mauch und Ernst Stocker. 2010. Vorwort der Auftraggeber, in: *Stadt Zürich* (Hg.) „Die Bedeutung der Kultur- und Kreativwirtschaft für den Standort Zürich. Dritter Kreativwirtschaftsbericht“. Zürich: Präsidialdepartement, S. 5.)

Vgl. auch die sog. „Wiener Definition der Creative Industries“, die als Oberbegriff für diverse Kulturmärkte, darunter auch Bildende Kunst, fungiert, in der von der EU geförderten Studie: Veronika Ratzenböck et. al., „Untersuchung des ökonomischen Potenzials der ‚creative industries‘“ in Wien, Wien 2 / 2004, S. 301ff., in: <http://www.kulturdokumentation.org/download/Endbericht-08-03.pdf>

18 „Die Enquete-Kommission ist der Auffassung, dass mit dem Begriff der Kulturwirtschaft sowohl der Bereich Kulturwirtschaft mit den Wirtschaftszweigen Musik- und Theaterwirtschaft, Verlagswesen, Kunstmarkt, Filmwirtschaft, Rundfunkwirtschaft, Architektur und Designwirtschaft als auch der Bereich Kreativwirtschaft mit den Zweigen Werbung und Software / Games-Industrie zu erfassen sind. Aus diesem Grund nutzt die Enquete-Kommission den Begriff Kultur- und Kreativwirtschaft.“ Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“. Schlussbericht. Berlin: Deutscher Bundestag Drucksache 16/7000, 16. Wahlperiode 11. 12. 2007. S. 333, in: <http://dip21.bundestag.de/dip21/btd/16/070/1607000.pdf>

19 Bob Jessop, „*The Future of the Capitalist State*“. Polity, Cambridge 2002

galt, in eine politische Agenda eingebunden. Diese Integration von Hoch- und Populärkultur wurde als kulturpolitische Demokratisierung dargestellt, wobei auch die Erzielung von Wachstumseffekten in den entsprechenden Wirtschaftszweigen angestrebt wurde.²⁰ Nicht zuletzt diente der Einschluss von Software- und ICT-Markt der Aufwertung der kulturellen Ökonomie und der statistischen Dramatisierung ihres BIP-Anteils, wobei diese administrativ klassifikatorische Neuordnung unter Rückgriff auf das Kreativitätslabel teilweise mit grotesken Implikationen verbunden war. So wurde zwar der – in London traditionell starke – Antiquitätenmarkt einbezogen, die Museen jedoch nicht, ganz zu schweigen von einer gemeinhin als „kreativ“ betrachteten Aktivität wie der wissenschaftlichen Arbeit.

Die Transformation des kulturellen Sektors²¹, die vielfach als umfassende Ökonomisierung interpretiert wurde, die den Künsten und der intellektuellen Kultur ihre Besonderheit nehmen und letztlich auch ihre Subventionswürdigkeit beschneiden sollte, polarisierte die Meinungen: „The idea of ‘creative industries’ (henceforth CIs) can provoke extremely antagonistic, even hysterical reactions.“²² Dies ging so weit, dass Stuart Hall, der Doyen der britischen Cultural Studies, 2010 vorschlug, sich zu überlegen, Worte wie Kreativität und Innovation angesichts ihres sozialen Gebrauchs aus dem Wortschatz zu streichen.²³ Im Zuge einer großen begrifflichen Verschiebungsbewegung kam es zu einer Ausdehnung der Anwendung des Adjektivs „kreativ“ und des Substantivs „Kreativität“ auf semi- oder außerkünstlerische Felder, auf Industrien, Städte,

20 Dafür wurde in London ein eigenes Ministerium, das Department of Culture, Media and Sports (DCMS), geschaffen. Es sollte die frühere kulturministerielle Orientierung am „kulturellen Erbe“ überwinden und darüber hinaus auch das Kulturbudget und den gesamten kulturellen Sektor ausdehnen: „New Labour purposefully adopted the term ‘creative industries’ to replace ‘cultural industries’ because it was regarded as a ‘unifying’ and ‘democratising’ notion. As a rhetorical device, it bridges the divide between ‘high’ and ‘low’ culture – between the mass market, popular cultural products of the cultural industries and the high art of the creative arts, now branded ‘elitist’. It also bridges the divide between ‘art’ and ‘industry’ – between the demarcations of what is ‘publicly supported’ and what is ‘commercial’.” Susan Galloway and Stewart Dunlop, *“Deconstructing the Concept of ‘Creative Industries’”*, *International Journal of Cultural Policy*, Jg. 13, Nr. 1, 2007, S. 17–31, hier S. 20.

21 “It may then be appropriate to use the method of the ‘conjunctural moment’ to explain the creative industries. Needless to say, it was not accepted as conjunctural by many observers close to the scene at the time.” John Hartley, *“From cultural studies to cultural science”*. *Cultural Science Journal*, 2009 (1), S. 1–16.

22 Jim McGuigan, *“Book review: creative industries”*. *Global media and communication*, 2006, 2 (3), S. 372–374.

23 “More recently the terms creativity and innovation have been expanded to include many fields other than the aesthetic; and, more recently still, assimilated to technological, commercial, managerial practices, in self-inflating and commodified ways which make them virtually unusable.” (Stuart Hall, *“Forword”*, in: Helmut Anheier, Yudhishtir R. Isar (Hg.), *Cultural Expression, Creativity and Innovation. The Culture and Globalization Series 3*, London und Thousand Oaks: Sage 2010, S. IX–XII.)

Klassen und Ökonomien.²⁴ Selten wurde in dieser Art Literatur vergessen, Fragen nach Nutzen, Verwertbarkeit oder positiven externen Effekten von Kreativität aufzuwerfen oder gar ins Zentrum eines meist leeren bzw. leerformelhaften Gebrauchs des Begriffs zu rücken.²⁵

Zwar waren die Wurzeln des Kreativitätsbegriffs, die ebenso sehr in der Theologie wie in der Philosophie zu suchen sind²⁶, und dessen Verankerung in der Genieästhetik manchen kritischen Philosophen und Soziologen seit Längerem suspekt. Aus diesen Gründen gebrauchten sie Wörter wie „schöpferisch“, „kreativ“ oder „Kreativität“ in ihren Schriften selten ohne Anführungszeichen. Diese skeptischen Attitüden erlangten jedoch kaum Breitenwirksamkeit. Erst mit den von Stuart Hall skizzierten Verschiebungen und dem inflationären instrumentalischen Gebrauch in jüngerer Zeit sollte sich dies ändern. Mit Formulierungen, die in Aussagen wie Richard Floridas „human creativity is the ultimate economic resource“²⁷ gipfelten, rückte das Konzept der Kreativität zunehmend stärker in die Nachbarschaft von ambivalent bis negativ besetzten Begriffen wie Neoliberalismus oder neuer Geist des Kapitalismus, wenngleich dies keineswegs die einzigen maßgeblichen sprachlichen Kontexte sind, da es vielfältige Assoziationen zu unterschiedlichen gesellschaftlichen Feldern und Praxisformen gibt.²⁸

Mit der Instrumentalisierung des Kreativitätsbegriffs und seiner Banalisierung durch umfassende Anwendung²⁹ ging ein einschneidender Wandel seiner emoti-

24 Denkt man an Protagonisten und Beispiele solcher Verknüpfungen, dann wären u. a. Charles Landrys Creative City, Richard Floridas Creative Class, Allen J. Scotts Creative Field, John Howkins' Creative Economy oder Richard Caves' Creative Industries zu nennen: Vgl. Richard Caves, *„Creative Industries: Contracts between Art and Commerce“*. Cambridge: Harvard Univ. Press 2000; Richard Florida, *„The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life“*. New York: Basic Books 2002; John Howkins, *„The Creative Economy: How People Make Money From Ideas“*, Penguin 2001; Charles Landry, *„The Creative City: A toolkit for urban innovators“*, London: Earthscan 2000; Allen J. Scott, *„Cultural economy and the creative field of the city“*, in: *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography* 2010, 92 (2): 115–130.

25 Zum leerformelhaften Gebrauch des Begriffs in den ökonomistischen Diskursen vgl. Constanze Günther, *„Strategische Kreativplanung' der Stadt? Die Internationale Bauausstellung (IBA) Hamburg.“* Diss. phil. Fakultät für Kulturwissenschaften. Leuphana Universität Lüneburg 2012.

26 Vgl. Manfred Brodbeck, *„Philosophie der Kreativität“*, 2012, in: <http://kbrodbeck.homepage.t-online.de/philkrea.pdf>

27 Richard Florida, 2002, a. a. O., S. XIII.

28 Vgl. Ulrich Bröckling, *„Kreativität“*. in: Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann, Thomas Lemke (Hg.), *„Glossar der Gegenwart.“* Frankfurt / Main: Suhrkamp 2004, S. 141.

29 So war es ein österreichischer Bundeskanzler, der 2007 ein „Jahrhundert der Kreativität“ ausrief. Vgl. dazu die Reaktion von Gerald Raunig, *„Ein Jahrhundert der Kreativität? Des Kanzlers gefährliche Drohung“, Kulturrisse 2007*, in: <http://kulturrisse.at/ausgaben/022007/kulturpolitiken/ein-jahrhundert-der-kreativitaet-des-kanzlers-gefaehrliche-drohung>. Die EU-Kommission wiederum proklamierte für 2009 ein „Europäisches Jahr der Kreativität und Innovation“ – wie es hieß, aus sozialen und ökonomischen Gründen und um Wandel und Offenheit für Neues in einer wissensbasierten Gesellschaft zu fördern. *„European Commission, Culture, 2009, European*

ven Bedeutung einher. Kreativität wurde mehr und mehr zu einem Allgemeingut erklärt, inflationiert und auf eine gesellschaftliche Hauptbühne gehoben. Dies machte das Konzept jedoch zugleich auch zu etwas außerordentlich Banalem, zu einer „kleinen Münze im alltäglichen Diskurs“.³⁰

Ulrich Bröckling brachte nur wenige Jahre nachdem er die uneingeschränkt positiven Konnotationen des Wortes unterstrichen hatte, die verschobene Bedeutung des Kreativitätsbegriffs in einem Interview in „Die Zeit“ mit der Formulierung auf den Punkt, dass der Kreativitätsbegriff nunmehr vergiftet sei: „Das Wort ist vergiftet. (...) Um das zu retten, was „Kreativität“ einmal im emphatischen Sinne bedeutet hat, müsste man den Begriff für ein paar Jahre in den Giftschränk sperren.“³¹

Zur Zeit dieser Äußerungen handelte es sich nicht mehr um eine idiosynkratische Einschätzung. Die „Kritik der Kreativität“ war vielmehr bereits auf breiter Basis in Gang gekommen.³² Dies gilt jedenfalls für das intellektuelle Feld und das Feld der bildenden Kunst im Speziellen. Ein breiterer Gebrauch von Wörtern wie „Kreativität“ oder „kreativ“ wurde im künstlerischen Feld spätestens dann abgeblockt, als sich diese Ausdrücke in den Welten von angewandter Kunst und Werbung, Kommunikation und Unterhaltungsindustrie als Bezeichnungen für Akteure, Institutionen und Positionen durchsetzte. Davon zeugen Label wie „Kreative“, „Kreativagentur“, „Kreativ-Direktor“, „Chief Creative Officer“ etc. Heute kann man feststellen, dass in keinem anderen Feld als dem künstlerischen Wörter wie „Kreativität“ oder „kreativ“ in stärkerem Maß mit negativen Konnotationen versehen sind. Dafür gibt es noch andere Gründe als den sozialen Gebrauch. Eines dieser Argumente lautet, dass es auf Kreativität oder Einfälle im üblichen Sinn dieser Wörter in der zeitgenössischen künstlerischen Produktion im Gegensatz etwa zum Feld der Werbung nicht ankomme. So konnte Karen van den Berg

Year of Creativity and Innovation“, in:

http://ec.europa.eu/culture/news/ne0008-european-year-of-creativity-and-innovation_en.htm

30 Manfred Brodbeck, „Philosophie der Kreativität“, 2012, in:

<http://khabrodbeck.homepage.t-online.de/philkrea.pdf>

31 „Kreativ? Das Wort ist vergiftet“. Ein Gespräch mit dem Soziologen Ulrich Bröckling, von Thomas Assheuer. *Die Zeit Online*, 4.1. 2010,

in: <http://www.sociologie.uni-freiburg.de/personen/broeckling/dokumente/18-interview-zeit-4-11-10.pdf>

32 Vgl. u. a. Thomas Osborne, „Against ‘creativity’: a philistine rant“, in: *Economy and Society*, Jg. 32 (4) 2003, S. 507–525; Nicholas Garnham, „From cultural to creative Industries“, in: *International Journal of Cultural Policy*, 11(1) 2005, S. 15–29; Ulf Wuggenig, „Kreativität und der neue Geist des Kapitalismus. Ulf Wuggenig im Gespräch mit Timo Meisel“, in: *Form & Zweck*, 37(21), 2005 70–77. Gerald Raunig und Ulf Wuggenig (Hg.), „Kritik der Kreativität“. Wien: Turia+Kant 2007, S. 121–136; Geert Lovink, Geert und Ned Rossiter (Hg.), „My Creativity Reader: A Critique of Creative Industries Amsterdam: Institute of Network Cultures“, 2007; Christoph Behnke, „Der Niedergang der Kreativität und die Konstanz der Kunst: Bemerkungen zur Rolle der Kunst in den Creative Industries.“, in: A. Angelovska (Hg.), *Wir sind woanders #2: We are somewhere else #2*. Hamburg: Textem Verlag 2010, S. 125–136.

resümieren, dass „Akteure des Kunstfeldes – entgegen verbreiteter Annahmen – sich selbst nicht als erste Adresse für kursierende Kreativitätsbegriffe sehen“ und dass von Künstler_innen und Kunsttheoretiker_innen „das (...) Label ‚kreativ‘ (...) beinahe reflexartig abgelehnt wird.“³³ Exemplarisch dafür ist eine Äußerung von Wolfgang Zingg: „Wenn ich das Wort (Kreativwirtschaft) schon höre, kriege ich Ausschlag.“³⁴ Nur der ergraute Raoul Vaneigem, der noch im Jahre 2009 in Marcel Prousts Fragebogen die Kreativität als erste Tugend nannte, scheint diesem Begriff über allen gesellschaftlichen Wandel hinweg die Treue gehalten zu haben.

33 Vgl. Karen van den Berg, „Kreativität. Drei Absagen der Kunst an ihren erweiterten Begriff“, in: Stephan A. Jansen, Eckhard Schröter und Nico Stehr (Hg.), *Rationalität der Kreativität? Multidisziplinäre Beiträge zur Analyse der Produktion, Organisation und Bildung von Kreativität*. Wiesbaden, VS Verlag, 2009: S. 207–224.

34 Zitiert nach Wojciech Czaja, „Das Kreuz mit dem Kreuzer!“. *Der Standard*, 30.09.2006. Album: 8.

Lasst euch nicht gegeneinander ausspielen!

Jochen Becker

Transkription eines Vortrages

„Haben & Brauchen“ und die Fassaden der „creative industry“

Ich will über „Haben & Brauchen“ sprechen, und – so wurde mir gesagt – möge etwas Positives erzählen. Das mach ich gerne, weil „Haben & Brauchen“¹ wirklich interessant ist. Dies ist eine solidarische Gruppe von Leuten, die sich bildende Künstler-, Kurator- und Theoretiker_innen nennen. Das passiert in Berlin, und da komme ich her, nur mehr selten. Dies ist ein recht komplexer Haufen – unter anderem müssen wir mittlerweile auf Englisch sprechen, weil wir mit bestimmten Künstler_innen „based in Berlin“ nur noch so miteinander sprechen können.

Berlin ist zwar ein international attraktiver Ort, doch zugleich ist die Lage der Ausstellungsorte sowie die Verdienstmöglichkeiten und auch die Unterstützungsleistung für Kulturproduzent_innen eher mau. Man lebt in Berlin und arbeitet zum Erwerb woanders. Ihr müsst euch nur mal anschauen, wie viele Berliner_innen allein in der Wiener Kunstakademie lehren. Das hat auch etwas damit zu tun, dass wir wahre Spitzenakademien in Berlin haben ...

„Haben & Brauchen“ ist eine Initiative, die eigentlich aus dem Luxus entstanden ist. Wir hätten von unserem regierenden Bürgermeister, Herrn Wowereit, eine neue Kunsthalle geschenkt bekommen. Dass das nicht nur auf Freude gestoßen ist, hängt damit zusammen, dass das eine recht repräsentative Angelegenheit, ein reines Imageprojekt war, welches kurz vor der Wahl annonciert wurde. Eigentlich sprach man nur über den Bau selbst bzw. die Baustelle, und wie man das Geld organisiert, doch was diese Kunsthalle für die Kunst und die Künstler_innen leisten soll, war nur selten im Gespräch. Das ganze Prozedere lief sehr klientelistisch, auch deswegen gab es Protest gegen diese Kunsthalle. Wie gesagt, eigentlich ein Luxus, den man nicht ausschlagen sollte – es kann ja nie genug geben.

Aus verschiedenen Gründen hat sich die Kunsthalle in eine Talentschau verwandelt, wo drei große „Papas und Mamas“ (unter anderem der in Berlin als ewiger Strippenzieher bekannte Klaus Biesenbach, der jetzt im MoMA New York arbeitet, sowie der notorische Alles-und-Überall-Aussteller Hans-Ulrich

1 <http://www.habenundbrauchen.de>

Obrist) fünf Nachwuchs-Kurator_innen aussuchten, die dann wiederum kostenlos einzusendende Mappen von Künstler_innen in Berlin ansehen sollten, um für 1.600.000 € eine Leistungsschau zu veranstalten.

Die gut ausgestattete Leistungsschau, diese Art des Prozederes, das Gemauschel, die temporäre Kunsthalle, die nur dafür gebaut werden sollte, all das stand allerdings der Situation der bestehenden Institutionen und deren Unterfinanzierung gegenüber: Wir haben zum Beispiel eine sehr dezentral aufgestellte Kulturarbeit, wo viele der insgesamt zwölf Bezirke ihre teilweise hochprofessionelle Arbeit machen, und das wird alles seit Jahren ausgehungert. Deren Arbeit wird nicht unterstützt, aber 1,6 Millionen sind mal flott da für eine repräsentative „Leistungsschau“.

Das alles hat eine Gemengelage aus vielen Unzufriedenheiten zusammengebracht. Und so gab es einen ersten offenen Brief, der auch von mir gerne unterschrieben worden ist, wo endlich ganz grundsätzliche Fragen diskutiert wurden und der letztlich viel Aufsehen erregt hat. Leider Gottes hat „Based in Berlin“ – so hieß dann die Ausstellung – trotzdem stattgefunden. War ein richtiger Mist, aber nun gut. Das Projekt „Kunsthalle“ ist nach den Wahlen vom Senatstisch gewischt worden, angeblich wird das Geld jetzt für etwas anderes im Bereich Kultur verwendet (wir sehen das so nicht).

Interessant an der Gegeninitiative „Haben & Brauchen“ war und ist, dass über eine sehr große Breite an Themen von Mieten über Ökonomie bis zur Kulturpolitik, aber auch mit einer Breite an Beteiligten diskutiert worden ist. Es war dies – gemeinsam in einer Situation der Krise – vermutlich das erste Mal für viele der Leute, die nach Berlin gekommen sind wegen der billigen Mieten: Alles offen nach '89, eine leidliche Kultursubvention für nicht kommerzielle Projekte, Ateliersorgen hatten nicht so Viele, und dazu eine Form von internationalem Boom und „Man muss da hin!“. Auch die Galerien sind „da hin“, allerdings nicht, weil sie sich da verkaufen, sondern eher, weil man eine Art Schaufensterpolitik macht. Man muss präsent sein, weil die Künstler_innen, jedoch weniger, weil die Käufer_innen dort sind.

Diese Debatten haben sich fortgesetzt in einem Workshop, um ein Manifest² zu schreiben (ich finde „Manifest“ ein großes Wort, aber warum nicht), das im Januar 2012 veröffentlicht wurde. Im ganztägigen Workshop-Prozess, wo kollektiv an diesem Manifest gearbeitet wurde, gab es spannende Abstimmungsprozesse von sehr individualistisch denkenden und arbeitenden, manchmal recht „nerdigen“ Leuten und deren unterschiedliche Sprachen und Schreibweisen. Dass das zusammengekommen und gut organisiert worden ist, das ist schon ziemlich

2 <http://www.habenundbrauchen.de/2012/01/haben-und-brauchen-manifest-2>

außergewöhnlich für eine sich gerne voneinander abgrenzende Kunstszene. Allerdings waren auch einige „alte Hasen“ dabei, also Leute aus der Nachwendezeit, die geübt waren in kollektiven Aushandlungsprozessen. Die Hauptpunkte des Manifests wenden sich gegen die Enteignung des Gemeinwesens, stehen für „Ökonomie teilhaben statt Abspeisung“ und als Bekenntnis zur Berliner Tradition der kollektiven und egalitären Stadtgestaltung – aber das lässt sich ja alles nachlesen.

In Berlin wird gerade systematisch Geld, das frei flottiert und nach der Krise 2008 auf der Bank keine Rendite bringt, in den Häusermarkt hineingepumpt. Die Leute kaufen wie verrückt Häuser und Wohnungen, zum Teil auf Vorrat. Was heißt, es wird für die, die es sich nicht leisten können zu kaufen, immer teurer. Und es wird auf Preissteigerungen gesetzt, um entsprechende Rendite abzuschöpfen. Das heißt, mit all den Steuern, den Notarkosten und so weiter muss man aus den Immobilien letztlich recht viel rausquetschen. Und das wird über längere Zeit so weitergehen. Das heißt aber, dass ein entscheidender Standortvorteil Berlins, nämlich billigen Wohnraum zu haben, sich schon längst verkehrt hat und weiter verschlimmern wird. Bislang funktionierte es in der Stadt nach dem Motto: „Auch wenn man in Berlin wenig Einkommen hat, so hat man wenigstens auch geringere Ausgaben. Zudem hat man Räume, die man selbst bespielt mit Bar- und Clubbetrieb.“ – All das wurde jedoch inzwischen formalisiert und ökonomisiert.

Es gibt einen Grundkonflikt zwischen den Mitgliedern von „Haben & Brauchen“ und der „Kreativindustrie“, von der ich lange dachte, sie sei ein Phantom. Das „kreative Berlin“ wird von der Verwaltung genutzt, um ein durchaus wirkmächtiges Image von der Stadt zu verkaufen, welche „schräg“ und „lebendig“ ist und zugleich Investoren, Werbeagenturen, Medien anzieht. Die Frage der Künstler_innen, der Kurator_innen, der Kritiker_innen, also derer, die hier als Imageproduzent_innen mitbenutzt werden, war: „Erhalten wir von diesem Geschäft unseren Anteil? – Wir haben Teil daran, ihr enteignet sozusagen unsere Arbeit und münzt sie in Geldwerte um – wir hätten da gerne etwas zurück.“ Also nicht „Wir wollen Almosen“ oder „Wir wollen Subventionen“, sondern „Wir sind offensichtlich Teil einer Verwertungskette, so zumindest seht ihr uns, und dann wollen wir bitte mal unseren Teil abhaben.“ Dass man diese Logik kritisieren sollte und dass man sich darin nur taktisch verhalten kann, das ist klar. Das ist also erst mal eine Reaktion auf diese neue Form von Verwertung, die in die Immobilienwirtschaft, aber auch in die sogenannte Kreativwirtschaft hineingeht.

Der Senat geht davon aus, dass Kunst sich verkauft und Künstler_innen davon leben können. Dem muss man gegenüberstellen, dass ein enormer Teil der in Berlin arbeitenden Leute eher nicht produktförmige, sondern konzeptuelle, interventionistische, stadtteilorientierte, soziale Kunst macht. Dafür gibt es keinen Markt, das kann nicht tragen. Das war aber die Idee von Berlins Regierung: „Wir

müssen das nur promoten und zeigen, dass Berlin so toll ist, dann werdet ihr alle davon leben können.“ Diese Logik versteht, glaube ich, nur der regierende Bürgermeister, der in seiner Nebenbeschäftigung gleichzeitig auch Kultursenator ist. Wie er das alles schafft? Wir wundern uns.

Früher erschien Berlin wundersam günstig. Dann wurde allerdings gegengerechnet und man kann inzwischen sagen, dass in München, gemessen am Einkommen, die Mieten gar nicht viel teurer sind als in Berlin. Das heißt im Umkehrschluss: Berlin ist so teuer wie München. München gilt als die teuerste und anstrengendste Stadt zum Überleben und das ist inzwischen in Berlin langsam auch so. Man könnte nun in ein Elektrofahrrad investieren, weil man es nicht mehr schafft, die immer größeren Distanzen mit einem normalen Rad zu überwinden, so weit draußen müssen die Leute inzwischen aus der Mitte Berlins hinausziehen. Autos können sich die Leute nicht leisten und die S-Bahn fährt ja eh nie.

Auf einer anderen, weniger komischen Ebene: Was einmal in der vorgeblich leeren Mitte Berlins nach dem Mauerfall zusammenkam, geht immer weiter auseinander, dezentralisiert sich in einer nicht nur positiven Art und Weise. Das heißt, man trifft sich auch nicht an bestimmten fixen Orten wie noch früher, sondern ich muss nach Wedding, nach Neukölln und so weiter radeln. Die Stadt drängt die Leute durch Mietensteigerung raus in die Randbezirke, wo noch bezahl- und bespielbare Orte zur Verfügung stehen. Das heißt, es zerfleddert natürlich auch die Szene, die gemeinsame Orte braucht.

Wir haben uns – um das als positives Beispiel zu nehmen – für den Workshop im Ex-Rotaprint im Wedding jenseits des S-Bahnringes als imaginärer Grenze der Kernstadt getroffen. Rotaprint war eine Fabrik für Vervielfältigungsmaschinen, mit denen man Matrizen abgezogen hat, als es noch keine Kopierer gab. Diese Firma ist, weil es inzwischen Kopierer oder billigen Offset gibt, pleite. Diesen tollen Bau haben einige Leute glücklicherweise für relativ wenig Geld vom Liegenschaftsfonds bekommen, kollektiv aufgeteilt, mit Veranstaltungsräumen, Kantine und so weiter, und dort war dann auch unsere Diskussion bestens aufgehoben. Deshalb wird ganz am Ende des Manifests gesagt: „Schafft tausend Rotaprints!“ Ich kann mich dem auch nur anschließen.

Möglicherweise sollte man das Grundeinkommen fordern, statt lange über Umwegrentabilitäten und Ausstellungshonorare zu reden. Das Grundeinkommen würde einiges lösen. Von einigen im Workshop ist immer wieder darauf gepocht worden: „Wir sprechen zwar als Künstler_innen oder Kreative, oder wie auch immer wir das nennen wollen, aber das, was uns betrifft – wir sind in vielen Dingen Pioniere – betrifft auch andere. Wir sollten deshalb aufpassen, dass wir nicht eine Art Gildenpolitik betreiben, also nur für uns Spezialforderungen auf-

stellen.“ Und da wäre natürlich das bedingungslose Grundeinkommen extrem hilfreich, genauso wie eine Wohn- und Mietenpolitik, die allen zugutekommt.

Die ganze kreative Branche besteht aus Pionieren einer flexibilisierten Form von Arbeit, die wir auch als selbstbestimmt empfinden. Ich glaube, sie ist es auch in einem gewissen Grad. Ich möchte keinen Nine-to-Five-Job haben, oder ich würde darin eingehen. Aber wir würden uns selbst betrügen, wenn wir nicht zugäben, dass das Gegenteil von „nine-to-five“ oft nur „always on“ bedeutet. Deshalb muss man für sich Strategien des Faulenzens, der Pausen und so weiter entwickeln. Da gibt es tausend Konflikte. Wichtig ist auch die Vernetzung zwischen den Sparten: Sprechen wir nur über die Insel der Un-/Glückseligen in der Kreativindustrie oder generell von real existierenden Arbeitsverhältnissen?

„metroZones – Zentrum für städtische Angelegenheiten“ – das ist mein Projekt, meine Gruppe – schaut sich gerade den Moritzplatz an. Vielleicht hierzu ein kleiner Exkurs: Der Moritzplatz war eigentlich ein Unort im alten Kreuzberg, wo es inzwischen überhaupt nicht mehr nach altem Kreuzberg aussieht. Wo der Übergang der Mauer war, da wurde jetzt das Aufbau-Haus mit dem darin integrierten „Planet Modulor“ gebaut. Das war für mich der Moment, wo zum ersten Mal creative industry handgreiflich wurde. „Aufbau“ hieß ein DDR-Verlag, ist nach '89 durch mehrere Besitzer gegangen und jetzt in West-Hand. „Modulor“ ist ein Bastel- und Architekturmaterialien-Schnickschnackladen, der ganz tolle Sachen hat und innen ein bisschen wie IKEA organisiert ist: Man wird geduzt, es sind alle nett, es sieht sehr rar aus, es ist irgendwie toll, man geht mit großen Kinderaugen durch und man sagt „will ich haben, will ich haben, will ich haben“. Bei IKEA, finde ich, hat das nachgelassen, aber früher war das mal so.

Aufbau und Modulor haben zusammen ein Fabriksgebäude umgebaut und beispielsweise einen Club im ehemaligen Betriebsschwimmbad aufgemacht; zudem eine KITA³, die den besten Ort hat, nämlich oben auf dem Dach; und lauter Gewerke dazwischen, die darin ineinander greifen. Das ist ein ziemlich interessantes Modell und wird nun auch vom Senat als das Vorzeigeprojekt der Kreativindustrie verkauft. Im Umfeld gibt es zudem verschiedene Co-Working-Spaces, wo man also projekthaft, kurzfristig einen Arbeitsplatz anmieten kann usw. Zudem ist dort auch das Urban-Gardening-Projekt „Prinzessinnengärten“ angesiedelt.

Wir, also „metroZones“, schauen uns diesen Ort an, weil wir erkennen, dass kreative Arbeit plötzlich eine Fassade, ein konkretes Gebäude aus Beton bekommt. Uns interessieren all die Widersprüche, die dort drin stecken und auch, wie der Senat das vermarktet. Nun überlegen wir uns: „Was bringt die Leute dazu? Treibt es die Leute aus der immer projekthafter organisierten offiziellen Arbeit in die

3 Kindertagesstätte

selbstorganisierte, projekthafte Arbeit? Was ist eigentlich die Attraktivität von Dingen, die sich aufeinander zubewegen (und zwar eher abwärts, von den Garantien her)?“ Diese Zusammenhänge, finde ich, muss man sich genauer anschauen, um dann der eigenen Pionierhaftigkeit, der eigenen Durchsetzung von Normen noch einmal einen Reflex zu geben.

„Haben & Brauchen“ als Ganzes hat versucht, nicht für andere zu sprechen, aber darin durchaus zu überlegen: „Worin sind wir pionierhaft?“, „Worin haben wir Standards gesetzt?“, „Können wir diese Standards anders setzen?“ u. s. w. Wichtig scheint mir, wie so oft, dass es einen gemeinsamen Feind gab, nämlich die böse Kunsthalle, den bösen Bürgermeister usw. Dann kommt man zusammen und daraus entwickelt sich etwas. Das braucht Kristallisationspunkte, es braucht ein gemeinsames Evil, sodass man Leute zusammentrommeln kann und kampagnenhaft, aber in neuen Arten und Weisen, nachdenken kann und muss. Das klappt auch bei den eher individualistischen Künstler_innen und all den anderen Einzelheinen: im Angesicht eines Gegners nachzudenken und zu diskutieren. Das Gute ist: Meistens haben wir recht guten Zugriff zu Medien. Man kann dieses Privileg durchaus nutzen und an die Presse gehen, wo man meist verständige Ohren hat – man kennt sich.

Soweit zur sehr fragmentierten Situation im bildenden Kunstbereich. Vielleicht noch als letzten Punkt: Eine der wenigen tollen Sachen, die wir alle nicht missen wollen, ist die Künstlersozialversicherung, wo die Hälfte des sonstigen Arbeitgeberanteils der Staat dazugibt und wir für die Krankenversicherung – wie alle fest Angestellten – die Hälfte des Gesamtbetrags zahlen. Das ist eines der wenigen Instrumente für freischaffende Leute, wo jetzt alle hinein wollen, weil sie ja alle – mehr oder weniger freiwillig – freischaffend sind. Und die machen nun Stück um Stück dicht.

Solche Erfindungen braucht es, glaube ich, mehr: Regularien für eine sich entgarantierende, flexibilisierende Welt. Ich will nicht in die alte zurück. Ich glaube, es braucht neue Instrumente staatlicherseits, von der Wohnungspolitik über Grundeinkommen bis beispielsweise zu dieser beschriebenen Form von Versicherung. Ich denke, da wird es Vieles geben, das an Kernbestand gehalten werden muss. In der Präambel von „Haben & Brauchen“ steht: „Gegen die Enteignung des Gemeinwesens“. Gleichwohl muss zusätzlich weit mehr Erfinderisches passieren.

Im Folgenden werde ich einige Überlegungen zu Denkfreiräumen und der praktischen NGO-Arbeit ausführen, da mich diese Fragen in den letzten Jahren zunehmend beschäftigen.

Das Leistungs- und Qualitätsmanagement, das bereits vor Längerem mit wehenden Fahnen in die Universitäten Einzug gehalten hat, findet nun auch immer mehr im außeruniversitären NGO-Bereich Anwendung. Im Zuge dessen wird die Unterscheidung zwischen Basis- und Projektförderung immer unschärfer. Oder besser gesagt, die Basisförderung wird immer mehr zu einer Quasiprojektförderung; und das wiederum unter der Prämisse des Qualitätsmanagements. Die Anträge für Basisförderungen sind voll von Indikatoren, Leistungsnachweisen und Beschränkungen der möglichen Anwendungsbereiche. Qualitätszertifizierungen, Evaluierung und Ergebnissicherung sowie das Prozesshafte, die fortdauernde Verbesserung und Innovation sind das Um und Auf, um im Wettstreit um öffentliche Gelder zu bestehen.

Auf den ersten Blick scheinen diese Entwicklungen für alle Organisationen von Vorteil. Evaluierungen schaffen eine Wissenschaftlichkeit von Fakten, Innovation ist der Grundauftrag, und der zweckmäßige Einsatz von öffentlichen Geldern sollte unser aller Ziel sein. In diesem Fall lohnt sich aber ein zweiter Blick. Sollen, dürfen, müssen Basisförderungen leistungsabhängig sein? Wie soll und kann hier Leistung gemessen werden? Was bringt es für Vorteile, sie zu messen – und welche Nachteile gehen damit einher?

Kulturpolitik im Sinne eines emanzipatorischen Auftrags braucht eine aktive Zivilgesellschaft mit einer breiten Basis an gesellschaftskritischen NGOs. Ihre Existenz an sich stellt eine gesellschaftspolitische Leistungserbringung dar. Wenn unbedingt in den Kategorien von Leistungsindikatoren und Wirkungsnachweisen gedacht werden muss, und eine Basisförderung im Prinzip nichts anderes bedeutet, als dass eine Organisation von einem Jahr aufs nächste weiter besteht, dann müssten die entsprechenden Leistungsindikatoren ja eigentlich genau das messen. Das bedeutet, dass statt einer Besucher_innenzahl oder irgendeinem Endprodukt ganz andere Indikatoren gelten müssten, wie zum Beispiel: „Es gibt 3 Computerarbeitsplätze, einen Drucker, ausreichend Papier, einen Wasseranschluss, Strom, Heizung und Toilettenpapier.“ Mit der Basisförderung werden die zahlreichen Grundvoraussetzungen für die weitere

Denkarbeit bezahlt, und insofern müsste die Überprüfung der Wirkmächtigkeit einer Basisförderung genau dort ansetzen. Weil sie das aber nicht tut, sondern ganz andere Dinge abfragt, wird in Wirklichkeit eine Leistungserbringung verlangt, die mit dem, was die Basisfinanzierung „leisten“ kann, gar nichts zu tun hat.

Organisationen, die aus einer Projektidee heraus entstanden sind, sind selbst kein Projekt mehr. Sie können in bestimmten Segmenten Projekte entwickeln und durchführen, aber sie sind selbst von der Grundstruktur her das, was überhaupt dazu geführt hat, „Projekte“ als ein Instrument der Veränderung in größeren organisatorischen Kontexten einzuführen. Wenn es eine gewachsene Struktur gibt, so ist es von Vorteil, in bestimmten Teilbereichen projektorientiert zu arbeiten. Eine ganze Organisation kann nicht so behandelt werden, als ob sie an sich ein Projekt wäre. Eine Grundstruktur zeichnet sich durch ein gewisses Maß an Bürokratie aus – bestimmte Routineabläufe wie die Administration des Personals und der Gelder sind festgelegt. Diese Routineabläufe müssen unabhängig von allen sonstigen Tätigkeiten, die eine Organisation leistet, gut funktionieren, damit die Organisation befähigt ist, ihre sonstigen Aufgaben zu erfüllen. Routineabläufe folgen eben gerade nicht der Projektlogik, sie sind nicht innovativ und haben nicht den Anspruch, sich selbst immer wieder neu zu erfinden.

Die Basisfinanzierung, die tatsächlich eine solche ist, müsste das im Blick haben – hier muss die Routine, das Gleichbleibende und Gleichmäßige finanziert werden. Hier muss überhaupt nichts Neues entstehen – außer, man glaubt an die unendlich mögliche Effizienzsteigerung, dass also sämtliche Routineabläufe immer noch eine Spur schneller und damit billiger werden könnten.

Es muss nicht einmal direkt gekürzt werden – es reicht, dass in der Regel die Kosten schneller steigen als die Basisfinanzierungen. Damit wird überall unfreiwillig am Rad der Effizienzsteigerung gedreht – beziehungsweise die Selbstausbeutung intensiviert, was unterm Strich von Fördergeberseite her wie eine kluge Einsparung aussieht; die gesundheitlichen Folgekosten werden wohl kaum mitberechnet. Effizienz wird überhaupt sehr groß geschrieben und es herrscht ein breiter Konsens, dass jede Organisation mit größtmöglicher Effizienz arbeiten sollte. Nun ist aber größtmögliche Effizienz nicht unbedingt der beste Nährboden für Denkferräume; insofern sind Denkferräume nur dann finanzierbar, wenn das in Form von „gestohlener Zeit“ erfolgt.

In all den Antragsformularen ist nicht einmal mehr in den Zwischenräumen Platz für Unzweckmäßiges, Unproduktives und Ergebnisloses. Ja, die reine Vorstellung davon, Unzweckmäßiges, Unproduktives und Ergebnisloses zu fördern, scheint unmöglich. Schreibe ich in ein Antragsformular, dass eine Wochenstunde pro Mitarbeiterin dafür gedacht ist, nichts zu tun, dann gehe ich mit ziemlicher Sicherheit davon aus, dass mir diese eine Wochenstunde als Erstes gekürzt wird –

ganz unabhängig davon, wie groß vielleicht auch auf der anderen Seite, d. h. auf der Seite der Fördergelderverwaltung und der politischen Büros, die Sehnsucht nach genau so einer Wochenstunde sein mag.

Das Unzweckmäßige, das Unproduktive und das Ergebnislose sind oft genug die Voraussetzung dafür, das genaue Gegenteil davon zu schaffen. Und mehr noch: Die unbedingte Vermeidung solcher „Leerstellen“ zugunsten von Effizienz und Leistungsfähigkeit schafft nicht selten eine Situation, in der letztlich keine Entwicklung mehr möglich ist.

* * *

Ein gutes Beispiel für die Sehnsucht nach solchen Leerstellen ist „Griechenland“ von STS, wo es heißt:

*Nach zwei, drei Wochen hab i's g'spürt,
i hab das Lebensg'fühl dort inhaliert.
Die Gedanken dreh'n si um,
was z'haus wichtig war, is jetzt ganz dumm.
Du sitzt bei an Olivenbaum
und du spielst di mit an Stein,
es is so anders als daham.*

In Antragsprosa geübte Menschen sollen sich nun vorstellen, diesen Inhalt als Projektbeschreibung zu formulieren: kein Projektinhalt, kein Projektergebnis, keine Verwertbarkeit, bei einer nicht genau definierten, jedenfalls aber langen Laufzeit. Ein absolutes No-Go, wenn es darum geht, Fördergelder zu erhalten. Paradoxerweise ist aber gerade dieses Lied, das die Muße beschreibt (und das, wie es scheint, aus der kreativen Kraft des Nichtstuns heraus entstanden ist), einer der wichtigsten Grundpfeiler für den ökonomischen Erfolg von STS. Wäre Gert Steinbecker für seine Griechenlandreisen auf eine Projektfinanzierung angewiesen gewesen, so wäre wohl nichts daraus geworden – außer, er hätte glaubhaft machen können, dass am Ende ein Riesen-Hit dabei heraussehen würde.

* * *

Wir haben diese Logik insofern verinnerlicht, weil es nicht so ist, dass am Ende jeder Unzweckmäßigkeit noch mehr Leistung, noch mehr Kreativität und noch mehr Innovation stehen könnten, sondern, dass dies den eigentlichen Sinn und Zweck des Nichtstuns darstellt.

Die Muße, das Nichtstun, wird wenn, dann als eine Art Vorphase für die eigentliche Leistung, das eigentliche Ergebnis gedacht, und nur im Dienste dessen ist es legitim, finanzierungswürdig, denkbar. Nichtstun ist nur dann erwünscht, wenn es unterm Strich was bringt.

Ergebnislosigkeit wird nicht finanziert, weil es gleichbedeutend ist mit Scheitern. Und wird ein Projekt finanziert, das am Ende nicht das erwartete Ergebnis bringt, so bedeutet das im Ernstfall die Rückzahlung der Projektgelder – obwohl ja Projekte eigentlich genau den Vor- und Nachteil haben sollten, dass ihre Ergebnisse eigentlich nicht absehbar sind, da es ja eben gerade keine Routineabläufe sind.

* * *

Auch die Frage nach der Innovation spielt eine große Rolle. Egal, wie gut ein Projekt gelaufen ist und wie sehr die Teilnehmenden davon profitiert haben, beim nächsten Antrag darf auf keinen Fall genau das Gleiche stehen. Ein Projekt, das an sich und in sich gut ist, ist nicht gut genug, wenn es nicht die ständige Neuerung in sich trägt. Und wie bei den diversen Verpackungsbotschaften wird die Innovation zu einem reinen Selbstzweck (jetzt neu!), auch wenn das, was schon da ist, ohnehin gut genug, ja vielleicht sogar genial gewesen wäre. Wir wissen zwar eigentlich auch, dass es nicht unbedingt so ist, dass früher alles schlechter war und nun alles besser ist, das hält uns aber nicht davon ab, die Innovation als die wertvollste Form der Produktivität anzusehen.

Wobei wir ja tatsächlich auch selber immer noch glauben, dass der bessere Antrag, die bessere Idee, die bessere Formulierung den Wettbewerbsvorteil bringt, der schließlich die Gelder zu unserem Projekt fließen lassen wird – und nicht zu den anderen. Der Wettbewerb untereinander sollte im Ergebnis dazu führen, dass die besten Projekte durchgeführt werden. Theoretisch. Praktisch ist es vielmehr so, dass die immer größere Flexibilisierung der Fördergelder und die Verlagerung in eine Wettbewerbssituation langfristig vor allem genau dort inhaltliche Abhängigkeit von politischen Wetterlagen schafft, wo Unabhängigkeit, Kritikfähigkeit und das Ansprechen von unbequemen Wahrheiten gefragt wären. Eine herrschaftskritische Haltung ist gerade für NGOs im linken politischen Spektrum unabdingbar. Eine Förderlogik, die die Organisationen selbst dort, wo es um die reine Existenzbasis geht, immer mehr in einen Wettbewerb gegeneinander um die inhaltliche Gunst der Förderseite treibt, fördert strukturell viel eher Opportunismus als inhaltliche Autonomie.

* * *

Diese Autonomie ist alles andere als ein verzichtbarer Luxus - gerade in einer Zeit, in der kaum noch nachvollziehbar ist, wie es sein kann, dass Gelder in unvorstellbaren Größenordnungen vom Gemeinwesen abgezogen werden; wo Einzelne riesige Summen verspekulieren können und Andere wiederum unvorstellbar hohe Profite erzielen; gerade in einer Zeit, in der die Ungleichheit enorm zunimmt und dennoch für den / die Einzelne_n immer unsichtbarer wird, muss diese Umverteilung zum Thema gemacht werden können.

Diejenigen, die unseren gesellschaftlichen Reichtum verwalten und verteilen, sollten anerkennen, dass es unser Reichtum ist, den sie verwalten und verteilen.

Und auch wir sollten uns mehr dessen bewusst sein, dass es keine von den Fördergeber_innen gewährte Gunst ist, dass wir die Zivilgesellschaft mitgestalten dürfen – sondern dass wir ein Recht darauf haben. Wenn Denkfreiräume verloren gehen, stellt das einen Verlust für uns alle dar. Wir müssen sehr genau darauf achten, wo wir in der alltäglichen Arbeit Zugeständnisse an die Verwaltung und Kontrolle unserer Arbeit machen – und wo es sich lohnt, um diese grundsätzlichen Rahmenbedingungen zu kämpfen. Ich bin trotz allem zuversichtlich, dass das Streben nach Denkfreiräumen immer stärker sein wird als das Bestreben, sie zu beschränken.

Solidarität der Musikproduzierenden

Josef Gründler

Transkription eines Vortrages

Theorie soll ja zu gelungener Praxis führen, heißt es. Eingeladen wurde ich eigentlich als V:NM-Mitbegründer. Als solcher kann ich hauptsächlich mit anekdotischem Wissen aufwarten und möchte davon ein bisschen erzählen.

V:NM ist der „Verein zur Vermittlung und Verbreitung von neuer Musik“, der sich 1999 gegründet hat. Ich war vorher auch schon tätig in der Grazer Musikszene, seit circa 1976/77 bin ich da unterwegs. Und als Enkelkind einer stark links orientierten Familie – Großvater war kommunistischer Gemeinderat in Leoben – waren für mich Politik und Musik immer etwas, das verbunden war: Immer, wenn ich ihm erzählt habe, was ich jetzt mache, hat er mich gefragt, für was sei das jetzt eigentlich gut; und daher habe ich auch immer versucht, das zu verbinden, da werde ich ein bisschen darauf eingehen. Meine jetzige Tätigkeit als Studiengangsleiter der FH Joanneum ist auch der Ökonomie geschuldet: Als mein zweites Kind zur Welt gekommen ist, musste mehr Geld ins Haus, als durch die Musik heranzuschaffen war, und so habe ich dann ein Angestelltenverhältnis angenommen, das in weiterer Folge zu dieser Karriere geführt hat.

Ich möchte aber eigentlich ein bisschen über Musik und solidarisches Verhalten sprechen, fange da mit einer vielleicht sehr bekannten Person an – ich weiß nicht, wer Joe Hill kennt, außer aus Woodstock, aus dem Lied von Joan Baez. Joe Hill ist eine der Ikonen in der Musikgeschichte über Widerstand, der Geschichte widerständiger Lieder und ist auch aufgrund eines Fehltriteiles erschossen worden. Also das zur Mahnung an alle, die glauben, sie können ungestraft im Kapitalismus kritische Lieder – wirklich kritische Lieder – singen. Das zeigt auch, worin meiner Erfahrung nach hauptsächlich Solidarität unter Musiker_innen entsteht: Weniger innerhalb der eigenen Berufsgruppe, sondern meistens nach außen – also Solidarität mit anderen Berufsgruppen, die man dann unterstützt.

Unter den Musiker_innen selbst habe ich das in geringem Ausmaß erlebt. Das, glaube ich, hängt hauptsächlich damit zusammen, dass es ein sehr disparates Berufsfeld ist, das geprägt ist von einer eigenartigen Struktur, die allerdings auch in anderen Kunstgebieten vorkommt. Zwischen den Kunstsparten gibt es zwar

Unterschiede, die wesentlichen Unterschiede – ob es zu solidarischen Handlungen kommt und ob es Sinn macht, gewisse Aktionen durchzuführen – hängen aber weniger von der Kunstart ab, die ich mache (also ob ich jetzt Seidenbatiken ausstelle, Gstanzln singe oder neue Musik mache), sondern sind für mich viel enger mit der Produktions- und Organisationsform verbunden, in der ich mich befinde, um meine Kunst herzustellen. Das sieht man auch sehr schön bei den Musiker_innen. Es gibt welche, die sind am besten organisiert – die, die in einem fixen Lohnverhältnis stehen und sich als Lohnabhängige verstehen – nämlich die Orchestermusiker_innen. Für die gibt es Gewerkschaften, die sind organisiert, die klagen einen fixen Lohn ein. Die freien Musiker_innen, die sich als Einzelgänger_innen verstehen, stehen in einem permanenten Existenzkampf, einem Verteilungskampf. Und die haben dann auch noch ein Problem mit der Musik, das es, glaube ich, in anderen Kunstsparten weniger gibt: Dieses Authentizitätsproblem, vor allem im Rockmusikbereich oder im U-Musikbereich.

Zumindest in meiner Generation war ja die Rockmusik, die Jazzmusik und die ganze Populärmusik eng verbunden mit einer emanzipatorisch-widerständischen Bewegung. Zumindest haben wir geglaubt, dass sie das ist, in Wirklichkeit war sie das ja nicht. Wenn ich mir als Beispiel Woodstock ansehe: Ich habe das zum ersten Mal im Kino als Dreizehnjähriger gesehen und dachte mir: „So muss die Welt ausschauen!“ Wenn ich das heute betrachte, sehe ich ein Abbild kapitalistischer Produktionsbedingungen; sehe, dass die gesamte Populärmusik damals schon genau zeigte, nach welchen Mechanismen die funktionieren. Aber wir damals haben gedacht, das sind alternative Lebens- und Gesellschaftsmodelle etc. – und deshalb war die Authentizität sehr wichtig. Das heißt, wenn man z. B. progressive Rockmusik gemacht hat und es ist einem das Geld fürs Heizen ausgegangen – so wie uns – konnte man nicht gleichzeitig Tanzmusik machen. Als Literat_in, behaupte ich einmal, kann ich auch unter einem Pseudonym Romane schreiben, aber als Musiker_in stehe ich auf der Bühne. Das heißt, ich müsste mich maskieren und verkleiden, da würde das dann eventuell funktionieren, dass ich meine Authentizität nicht verliere. Musiker_innen haben oft dieses Problem, dass sie sehr stark mit ihrer Persönlichkeit als Bühnenexistenzen für das stehen, was sie vertreten – und dann kommt es zu diesem starken Verteilungskampf.

Unter den Musiker_innen gab es immer wieder Versuche, sich zu organisieren, zum Beispiel 1978 / 79 in Graz – eher hat sich das dann allerdings in alternativen Produktions- und Verteilungsformen ausgedrückt. Kurz muss ich aber auf die existierenden Gewerkschaften eingehen, weil man an ihrem Beispiel sehr schön sieht, wie die Situation der Musiker_innen ist. Also die österreichische Gewerkschaftssekktion, die für mich zuständig wäre, heißt „Gewerkschaft der Gemeindebediensteten, Künstler, Medien, Sport und freie Berufe“. Und diese Gewerkschaft hat

eine sehr schöne Webseite – man sieht hauptsächlich eine Art Diorama, in dem es von Gemeindebediensteten über Sportler_innen und Medientechniker_innen bis hin zu Künstler_innen geht, ein wenig so wie das Fries des antiken Pergamonaltars. Außer dieser Gewerkschaft gibt es auch alternative Versuche. Von denen möchte ich zwei gegenüberstellen. Die österreichische Musikergilde, die versucht, Solidarität hauptsächlich unter den österreichischen Populärmusiker_innen herzustellen. Wir – V:NM – fühlen uns da nicht wirklich zugehörig. Unter Musiker_innen ist nämlich das Problem die Mentalität: „Wenn man Geld braucht und keinen Erfolg hat, ist man hauptsächlich selber schuld, weil man einfach schlecht ist. Wenn man gut ist, setzt man sich durch, das ist wohl klar. Wenn man nicht gut ist, setzt man sich eben nicht durch, macht man kein marktkonformes Produkt.“ Aufgrund dieser Mentalität denken viele Populärmusiker_innen, man brauche eigentlich die Musikergilde nicht – für ihre Klientel wäre eh das Sozialamt zuständig. Im Gegensatz dazu ist vielleicht folgender Entwurf interessant: In den oft geschmähten Vereinigten Staaten gibt es natürlich eine sehr starke Musiker_innengewerkschaft, die sich auch einen entsprechenden Webauftritt leisten kann. Die machen auch solche Dinge wie z. B. die Regelung, dass man als europäische_r Musiker_in dort nur als „Tourist_in“ auftreten kann, es sei denn, man kann eine Bescheinigung der amerikanischen Musiker_innengewerkschaft bringen, die besagt, dass kein_e Amerikaner_in leisten kann, was man selbst leistet. Ja, wirklich! Die meisten Kolleg_innen, die ich kenne, die drüben spielen, die reisen als Tourist_innen ein, weil es anders fast nicht möglich ist.

Eine kleine Anekdote dazu: Ein alter Freund von mir hätte für eine große Firma eine Klanginstallation/ Konzert in Chicago machen sollen und hat sich gedacht: „Jetzt fahre ich seit über zehn Jahren in die USA und reise immer als Tourist ein, ich möchte hier einmal als Profimusiker spielen.“ Er hat also beim Einreisen gesagt, er ist Profimusiker, er spielt für einen großen Automobilkonzern, in Chicago gibt's eine Präsentation. Sie haben ihn sofort verhaftet. Green Card hat er keine gehabt und ist mit zwei FBI-Beamten ins nächste Flugzeug eskortiert worden, musste nach Europa zurückreisen. Aber nichtsdestotrotz kann man viel von der amerikanischen Musiker_innengewerkschaft, also von der UNION, wie sich die bezeichnet, lernen: gerade wie sie ihre Mitglieder schützen und öffentlich auftreten.

Das Hauptproblem bei den Musikschaffenden ist, dass sie so stark aufgeteilt sind und dass sie in einer Industrie stecken. In der Populärmusik ist das am besten zu sehen. In der neuen Musik und in der Klassik sind sie im Staatsmäzenatentum verhaftet, wo sie über Förderungen spielen und ihren Job kriegen. Da gibt es auch eine klare Trennung zwischen lohnabhängigen Orchestermusiker_innen und den anderen. Selbst bei Komponist_innen wackelt der Status schon – die fallen dann

schon in andere Kategorien. Es gibt unter ihnen nur ein paar Etablierte, die davon leben können. Die anderen sind meist prekäre Existenzen, die sich oft irgendwo durchschlagen in, wie die Amerikaner_innen sagen, einem „Dayjob“ – und im „Nightjob“ produzieren sie ihre Kunst. Dasselbe Verhältnis bildet sich auch in der Gesellschaft ab, die unsere Interessen als Urheber_innen vertreten sollte: in der AKM. Das steht für Autor_innen, Komponist_innen, Musiker_innen und ist die Gesellschaft, die die Tantiemenrechte von uns allen vertritt. Bei den Tantiemen für Musik ist das Einstufungssystem interessant: Da gibt es Punkte. Die meisten Punkte gibt es meines Wissens nach – ich habe aber schon lange nicht mehr recherchiert – für ein Oratorium. Wenn ich ein Oratorium mache und das wird aufgeführt, kriege ich als Hausnummer 4000 Punkte. Um das Gleiche zum Beispiel in der Jazzmusik zu erreichen, müsste ich vermutete eineinhalb Jahre täglich auftreten, um die gleichen Tantiemensätze zu bekommen. Diese starke Klassifizierung ist der Musik immanent. Das wäre so, wie wenn es in der bildverwertenden Gesellschaft jemanden geben würde, der die Bilder klassifizieren würde und sagen: „Ah, dieses Bild ist eher unterhaltsam, da kriegen sie weniger. Und wenn man dieses andere Bild im Fernsehen zeigt, ui, da muss man viel nachdenken, da kriegens’ mehr.“ Aber genau so ist das in der Musik. Es gibt ja auch auf dem Meldeformular die interessante Frage: „Wurde bei der Veranstaltung getanzt?“ – Denn dann muss man mehr abliefern als Veranstalter_in und die Musiker_innen kriegen weniger.

Von solchen Dingen ist die Musiker_innenlandschaft geprägt. Und gleichzeitig steht daneben noch dieses Bild aus dem 18., 19. Jahrhundert, das Bild des Genies, das sich mit der Elektrogitarre vorne rausstellt, vom Gott oder von der Göttin erleuchtet, Jimi-Hendrix-mäßig, vielleicht auch noch drogensüchtig – das ist immer gut – Angehörige_r dann noch einer ethnischen Minderheit ... Das ist so, glaube ich, was in den Köpfen der Leute drinnen steckt und daher ist es sehr schwer, dort eine Solidarisierung zusammenzubekommen.

Wann aber gibt es das Solidarisieren? Laut Wikipedia gibt es drei Kategorien: die Solidarität der Gesinnung (das sind Gesinnungsfreund_innen), die Solidarität des Handelns (wenn man gemeinsam was tut) und die Interessenssolidarität (wenn man gemeinsame Interessen hat). Von diesen dreien behaupte ich, dass nur die Interessenssolidarität auch bei den Musiker_innen zuschlägt. Alle Beispiele, die ich aus der Geschichte und aus der Neuzeit so kenne, haben sich dann formiert, wenn kurzzeitig der Interessensdruck so groß wurde, dass man gesagt hat, jetzt schließen wir uns zusammen und tun was.

Etwas Derartiges geschieht im Moment im Bereich der Digitalisierung. Es gibt aktuell den Fall einer allerdings bloß scheinbaren Interessensgemeinschaft. Die großen Verlage und Firmen haben ein starkes Interesse: Die normalen Produktionsmittel in der Musik sind in den letzten zwanzig Jahren, zumindest in der ersten

Welt, eigentlich vergesellschaftet worden. Mit einem Laptop und mit ein bisschen Zeug kann man Musik produzieren, die man tatsächlich verkaufen kann. Das war früher extrem teuer. Auch die Preisspanne zwischen der Herstellung eines Tonträgers und der eines MP3-Files hat sich in den letzten 30 Jahren extrem geändert. In den 80ern hat die Herstellung, also die Pressung einer LP bei einem Verkaufspreis von 150 Schilling 80 Schilling gekostet. Mehr als 50 Prozent sind an das Presswerk und in die Herstellung des Produktes Schallplatte gegangen – und das war eine ungarische Firma, also sehr günstig. Selbst große Player wie EMI mussten damals einen großen Teil pro Schallplatte für das Plastik zahlen, das aus dem Presswerk rauskommt. Heute dagegen kostet eine CD etwa 5–15 Euro im Verkauf, die Pressung um die 60 Cent. Da fragt man sich natürlich, wo jetzt das Geld geblieben ist – weil bei den Musiker_innen und Künstler_innen kommt gleich wenig an wie früher. Nun ist, wie wir festgestellt haben, die Möglichkeit, selbst zu produzieren, jetzt für viele Musiker_innen selbst gegeben. Das Problem liegt jetzt vor allem in der Verteilung und im Bekanntheitsgrad, nicht mehr in der Produktion. Das heißt, die Verteilungsmittel sind jetzt die eigentlichen Produktionsmittel. Wenn das hier ein philosophischer Vortrag wäre, könnte man sagen: Produktionsmittel zweiter Ordnung. Die eigentlichen Produktionsmittel sind vergesellschaftet. Das Produzieren von akustischer Kunst ist, zumindest in der ersten Welt, jedem und jeder möglich. Aber bei der Verteilung, da gibt es Leute, die sitzen drauf – dieselben, behaupte ich, die diese große Spanne abkassieren, die zwischen den 60 Cent und den 15 Euro liegt. Daher setzen immer mehr Musikschaaffende, die etwas im Kopf haben, auf ein eigenes Verteilungsmittel, auf eigene Distributionen und auf andere Geschäftsmodelle. Die großen Konzerne schaffen es leider, den blöden Musiker_innen einzureden, das klassische Urheberrecht würde sie schützen. Aber in Wirklichkeit schützt es die Leute und die Profite von den Leuten, die an den Verteilungskanälen sitzen.

Solidarisches Handeln unter Musiker_innen ist in jüngerer Zeit meistens über das Schaffen von Verteilungskanälen gegangen. So gab es in den 70ern das Schneeball-Label und den Tricont-Verlag, Vertriebe von Musiker_innen für Musiker_innen. Daraus ist einiges entstanden – auch das „Umsonst-und-Draußen-Festival“ in Vlotho. Ich bin stolz darauf, dass ich auch in Österreich 1981 ein „Umsonst-und-Draußen-Festival“ mit veranstalten durfte. Wir haben damals einen Verein gegründet: den „Verein für Frischluft und Musik“. Laut dem österreichischen Vereinsgesetz muss der Vereinsname mit dem Vereinszweck übereinstimmen, wir wollten den Vereinsnamen „Umsonst und Draußen“. Dieser Name wurde uns verboten, da er nicht mit dem Vereinszweck übereinstimmte. Deshalb mussten wir ihn „Verein für Frischluft und Musik“ nennen. „Umsonst und Draußen“ war, vor allem im deutschsprachigen Raum, eine Bewegung von Musiker_innen, die

gesagt haben: „Man muss was tun gegen den herkömmlichen Festivalbetrieb. Es darf nicht so sein, dass von ein paar Agenturen die großen Festivals in Europa bespielt werden, von Wiesen bis Roskilde spielen die gleichen Leute, sitzen die gleichen Agenturen dahinter, sondern da muss etwas dagegen unternommen werden, und das müssen wir auch noch so organisieren, dass es einen emanzipatorischen und einen vergesellschafteten Anspruch hat. Wir machen es umsonst, die Leute müssen umsonst hingehen und es muss im Freien sein, weil drinnen kann man es eh nicht finanzieren.“ Das lief so ab, dass sich die Bands ein paar Tage vor Beginn des Festivals gesammelt haben – damals waren Verstärker und Anlagen horrend teuer – und jeder hat, was er gehabt hat, zusammengebracht und es ist von den Techniker_innen eine Anlage zusammengestoppelt worden. Dann war ein drei- oder viertägiges Festival. Finanziert hat sich das über das Merchandising von Würsteln, Bier und anderen Dingen. Da haben alle mitgeholfen, kostenlos verkauft, und es waren große Festivals. Damit wurde versucht, eine Gegenbewegung aufzustellen, natürlich über eigene Verteilungskanäle.

Auch die AKM zu umgehen wurde versucht. Unter den Proponent_innen von unabhängigen Urheberrechtsgesellschaften war in den 70ern die Münchner Gruppe „Embryo“. Die ist 1976 oder 1977 geklagt worden und hat verloren. Embryo hat gesagt, sie leisten keine GEMA-Abgaben, weil sie nur eigene Musik spielen und ihre Musik nicht bei der GEMA gemeldet ist. Die Begründung, mit der sie zur GEMA-Leistung bei den eigenen Konzerten verurteilt wurden, war, dass jede_r Künstler_in aus dem Fundus der vor ihm werkenden Künstler_innen schöpft und somit quasi abgabepflichtig ist. So also, wissen wir seitdem, denken die Verwertungsgesellschaften.

Und wie ist das jetzt mit V:NM? Auch hier eine Interessensgemeinschaft von Künstler_innen, die sich über ein Vermittlungsprojekt – über die „Klangnetze“ – kennengelernt haben. Die „Klangnetze“ – es gibt sie leider nicht mehr, sind auch aus Geldmangel eingestellt worden – waren ein Vermittlungsprojekt von neuer Musik an österreichischen Schulen. Das Besondere daran war, dass sich da Musiker_innen und Komponist_innen getroffen haben, die einen sehr weiten Begriff von anderer oder neuer Musik hatten – Musik, nachträglich betrachtet, die außerhalb des herkömmlichen Verwertungsrahmens stand und die nur über Subventionen, direkt oder indirekt, überleben konnte. Die, die sich dort getroffen haben, hatten keinen richtigen Markt über die Vermittlung und fanden doch ein Auskommen. Da sah man, dass es in Österreich eine Szene von improvisierenden und neuen Musiker_innen gibt, die in die herkömmlichen Verwertungsschemata nicht passen. Die Musikstile haben sich, angefangen beim „Musikprotokoll“, aufzulösen begonnen. Man kam zum Teil aus dem Jazz, zum Teil aus der World Music, zum Teil aus der Neuen Musik. Das hat sich rasch so

sehr überlappt, dass bei den großen Vertrieben überhaupt keine Möglichkeit mehr war, vorzukommen. Burkhardt Stangl hat damals beispielsweise in etwa gesagt: „Ich habe zwar einen Haufen CDs, aber ich komme nicht vor. Wurst, wo ich hingeh – Mediamarkt, Saturn, Plattengeschäfte – es gibt uns nicht.“ Und so haben wir uns dann aus V:NM heraus als Vertrieb gegründet und haben angefangen mit einem CD-Katalog – das Internet war noch ein bisschen weit weg – und haben CDs vertrieben. Aber nicht als Vertrieb, weil das rechtlich nicht möglich war in Österreich (dazu braucht man einen Gewerbeschein), sondern wir haben rechtlich gesehen im Namen der Musiker_innen die CDs eingepackt und verschickt – ohne Profit. So ist das durchgegangen. 1999, nach einigen Jahren, haben wir dann beschlossen, ein Festival zu machen. Nachdem einige von uns aus dieser „Umsonst-und-Draußen-Bewegung“ gekommen sind, war es zwar nicht ganz umsonst und auch nicht draußen, aber es ist im selben Geist organisiert worden und das halten wir teilweise bis heute durch: Alle, die dort spielen, kriegen das gleiche Geld. Das ist einmal das Erste. Wenn ein Oktett spielt, kriegt jeder vom Oktett die gleiche Summe wie die beiden Hälften eines Duos. Jede einzelne Person erhält, quasi wie einen Lohn, pro Festival eine Pauschale gezahlt. Das mit dem CD-Verkauf hat sich eigentlich ad absurdum geführt – in der Zwischenzeit verkauft eh niemand mehr CDs. Die hat man nur noch für Subventionsträger_innen und Zeitungen, zum Verschicken und Verschenken. So ist V:NM hauptsächlich ein Festival geworden, eine Vereinigung, die einmal alle zwei Jahre ein Festival macht. Unsere missionarische Tätigkeit im Moment ist, dass wir einmal pro Jahr im Ausland versuchen, unsere Idee vorzubringen. Im November 2012 fahren etwa österreichische Musiker_innen nach Wroclawin Polen, früher Breslau, und bestreiten mit polnischen Musiker_innen so ein Festival. Es ist sehr schwierig, den polnischen Musiker_innen zu erklären, dass alle das Gleiche kriegen. Es gibt ein paar, die argumentieren: „Ich bin ja viel bekannter, ich will bitte so und so viel.“ Aber wir sagen: „Bei uns kriegt jeder das Gleiche, aus.“ So war es auch in London organisiert, wo es noch viel schwieriger war, den Londoner Musiker_innen dies zu erklären. In Köln war es dafür relativ einfach. Das ist jetzt im Moment unsere letzte – „politische Aktion“ will ich es gar nicht nennen – quasi solidarische Handlungsweise, dass wir diese Geschichte am Laufen halten, wo es, zumindest für drei Tage, so etwas wie einen Basislohn gibt und jeder das Gleiche kriegt.

Weil eigentlich wäre die Lösung der ganzen Geschichte nicht, sich über Solidarität den Kopf zu zerbrechen, sondern über ein bedingungsloses Grundeinkommen. Das würde die ganze Diskussion für uns erledigen. Und deswegen sollte das auch die Forderung der Künstler_innen sein. Jede_r, der schon einmal mit niederländischen Künstler_innen zu tun gehabt hat, weiß, wie entspannend

das für eine Künstler_innenseele sein kann, sagen zu können: „Ich habe vier Monate Auftritte und spiele, da krieg ich mehr, und dann habe ich drei Monate nichts, da krieg ich mein Grundeinkommen.“ Das ist das, was wir eigentlich anstreben sollten.

Literatur / Links

AFM: <http://www.afm.org>

„Arena Wien“: http://de.wikipedia.org/wiki/Arena_%28Wien%29

„Assoziative Lockerung“: http://de.wikipedia.org/wiki/Assoziative_Lockerung

GdG-Kmsfb: <http://www.gdg-kmsfb.at>

„Joe Hill“: http://de.wikipedia.org/wiki/Joe_Hill

Musikergilde: <http://www.musikergilde.at>

„Recording Ban“: http://de.wikipedia.org/wiki/Recording_ban

„Rock in Opposition“: http://de.wikipedia.org/wiki/Rock_In_Opposition

„Solidarität“: <http://de.wikipedia.org/wiki/Solidarit%C3%A4t>

Alexander Brener und Barbara Schurz: „*Streiken ist nicht obsolet*“,

<http://www.contextxxi.at/context/content/view/349/114/index.html>

„Umsonst und draußen“: http://de.wikipedia.org/wiki/Umsonst_und_drau%C3%9Fen

V:NM: <http://vnm.mur.at>

Kühe, Kunst und Kostendeckung!

Stefan Schmitzer

Politiker_innen und Beamt_innen erklären zu sollen, dass es entgegen dem ersten Augenschein was nutzt, die Kunst- und Kultur-Spinner_innen zufrieden zu erhalten, ist ein undankbarer Job. Er ist es u.a. auch, weil es zu den Eigenheiten des kulturellen Feldes gehört, nicht ganz so leicht abbildbar zu sein wie andere Wirtschaftsbereiche.

Kulturelle Bruttowertschöpfung

Wir wissen, wieviel Bund, Länder und Gemeinden im Jahr 2011 für „Kulturelles“ ausgegeben haben (2.298.250.000 €) und können diesen Betrag z. B. mit den Förderungen für Land- und Forstwirtschaft im gleichen Zeitraum vergleichen (2.268.000.000 €). Gut, ganz stimmt's jetzt nicht, weil die zweite Zahl EU-Förderungen ein-, Gemeindekröten aber ausschließt, genau umgekehrt wie die erstere; aber für eine ungefähre Ahnung von den Grössenordnungen, über die wir reden, reicht's allemal. „Kultur“ und „Land- und Forstwirtschaft“ bekommen so zirka gleich viel Zuwendung von den diversen öffentlichen Händen. Um jetzt etwas über die Effizienz – den Nutzen – dieser Zuwendungen zu erfahren, müssen wir sie bloß mit der Bruttowertschöpfung im jeweiligen Bereich vergleichen. Im Fall der Land- und Forstwirtschaft sieht das so aus: Auf Zuwendungen in der Höhe von 2.268.000.000 € kommt eine Wertschöpfung von 4.178.000.000 € bzw. 1,3 % des BIP. Die Volkswirtschaft gewinnt knapp das Doppelte dessen, was die Förderstellen ausschütten. Hurrah! Keynes hatte Recht! Nun ist es aber leider unmöglich, die gleiche Rechnung für den Kulturbereich anzustellen: Wir wissen einfach nicht, wie hier die Wertschöpfung zu bemessen wäre.

Der Mitarbeiter der Statistischen Zentralamtes, dem wir damit auf den Nerv gehen dürfen, beauskunftet uns aufs Geduldigste: Es handelt sich bei „Kultur“, ebenso wie bei z. B. „Tourismus“ um eine vage Grösse, nicht um einen Wirtschaftssektor. Ministerressorts mit volkswirtschaftlichen Darstellungskategorien zu verwechseln, sei ein beliebter Anfängerfehler.

Die Wertschöpfungskette in der Landwirtschaft z. B. lässt sich leicht aus dem Gesamtzusammenhang herausrechnen, weil sie von der Aussaat über die Schlachtung (oder verwechsle ich da was?) bis zum Lebensmittelhandel säuberlich von

anderen Wertschöpfungsketten getrennt verläuft – jeder Produktionsionsschritt hat ein ganz bestimmtes Ergebnis, das sich in Einnahmen-Ausgaben-Rechnungen darstellen lässt. Klar, es kommen noch „Umwegrentabilitäten“ und „Nachhaltigkeitsfaktoren“ hinzu. Aber die kommen eben bloß *hinzu*, und zwar zu einem vordem überschaubaren System. Die Wertschöpfungskette in der „Kultur“ dagegen? – Die Umwegrentabilitäten, die im Fall der Landwirtschaft bloß *dazukamen*, sind hier der eigentlich relevante Faktor.

Nehmen wir als (verhältnismässig simples) Beispiel ein Literaturhaus. Es bloß nach der Anzahl der bezahlten Lesungseintritte zu beurteilen, führt zu dem Ergebnis, dass es sich nie und nimmer rechnen kann, das Haus weiter zu finanzieren. Da müssten schon jeden Tag abwechselnd Charlotte Roche, Peter Handke und Paul Auster lesen, und das Publikum dürfte ihrer nicht und nicht müde werden. Doch an so einem Haus hängt meistens ein Archiv, und an dem Archiv hängen universitäre Forschungsstellen, welche der Produktion – Wertschöpfung! – von Forschungspapers dienen. Aber wie stellen sich die in der Einnahmen-Ausgaben-Rechnung des Lesebetriebs dar? Weiter: Die Ankündigung einer bestimmten Lesung zieht den Verkauf von Büchern im örtlichen Handel nach sich. Die Lesung selber, jede einzelne, befördert den Umsatz der nahegelegenen Gastronomie (und zwar in Ausmaßen, von denen einzelne spezialisierte Lokale exklusiv bestehen zu können scheinen). Das Schreiben über einzelne Geschehnisse auf der Lesebühne befeuert maßgeblich die Arbeit in den Literaturzeitschriften, nebst gelegentlich jener in der Tagespresse. Leute, die eine bestimmte Lesung gut gefunden haben, werden sich für ähnliche Bücher zu interessieren beginnen und diese kaufen wollen. Wir können über derlei längerfristige volkswirtschaftliche Effekte nun fröhlich spekulieren. Und würden dann z. B. auch die Ansiedlung auswärtiger Germanistikstudent_innen, die angelockt wurden vom Klima auf dem örtlichen LitWiss-Institut, miteinbeziehen; oder vermehrten Konsum von Zeitschriftenabos etc. pp.

Wir könnten sogar Statistiken über den Zusammenhang von Buchhandelsumsatz, Lesungen und bezahlten Redaktionsstellen in einer Stadt in Auftrag geben. Aber selbst, wenn solche Statistiken klare Korrelationen in unserem Sinne ausweisen sollten: Wir können nicht *beweisen*, dass diese Korrelationen in Wahrheit Ursache-Wirkung-Charakter haben. Dazu bräuchte es klar aufeinander bezogene Einnahmen-Ausgaben-Rechnungen entlang der Wertschöpfungskette. Und die gibts im ganzen Kulturbereich nicht.

Das gilt alles selbst für jene Segmente der Kultur, die mit der Land- und Forstwirtschaft gemeinsam haben, dass sie „nebenbei“ insbesondere den Tourismus befördern. Klar kann ich eine Korrelation herstellen zwischen den Salzburger Festspielen und gestiegenen Nächtigungszahlen in Salzburg, gestiegenen Umsätzen bei Salzburger Nobelboutiquen und dergleichen. Diese Korrelation wird so

überwältigend sein, dass *für diesen einen Fall* und auch nur aufgrund von unsystematisierbaren Erfahrungswerten klar ist, welche Investitionen der öffentlichen Hand sich auszahlen und welche nicht. Aber auch hier gibt es keine Sicherheit über den Zusammenhang zwischen Kulturausgaben und Wertschöpfungskette – keine unmittelbar aufeinander übertragbaren Einnahmen-Ausgaben-Rechnungen. Wer weiß: Diese eine Wirtschaftsdelegation aus Japan hätte ihre Konferenz vielleicht so oder so in Salzburg abgehalten, und jenes eine überteuerte Paar Stöckelschuhe wäre vielleicht sowieso an jenem Tag über den Ladentisch gegangen ...

Fluch und Segen der Ahnungslosigkeit

Uns fehlt also ein recht bedeutsames Stück Information. Die Bruttowertschöpfung des Kulturbereichs ist strukturell nicht mit Sicherheit zu errechnen. Jeder Versuch, es doch zu tun, wird sich auf Vorannahmen über die Bedeutung von Kultur für die Gesamtwirtschaft stützen müssen (vgl. z. B. oben, „Literaturhaus“), und wird diese Vorannahmen folgerichtig belegen.

Das heißt: Wer da die Abschaffung des ganzen Plunders fordert (ungefähr nach dem populistischen Motto „Wollt ihr einen Heimplatz für die Oma oder ein Atelier für einen eingerauchten Maler von Auswärts?“), darf sich ebenso sicher fühlen, den Boden der Tatsachen an keiner Stelle verlassen zu haben, wie wer mehr und bessere Kulturarbeit fordert (und dabei so selbstbewusst wie verstiegen behauptet, „ohne unsere Ateliers bräche die ganze regionale Wirtschaft zusammen!“). Mit den Mitteln der Statistik kommen wir dieser Frage nicht bei. Wir sind zurückgeworfen aufs Weltanschauliche.

Selbst noch die Entscheidung, *gar keine* Kulturpolitik mehr zu treiben und also *gar keine* Kulturbudgets mehr einzukalkulieren, kann nur in Hinblick auf den Staatshaushalt, nicht aber auf volkswirtschaftliches Wachstum hin objektiv argumentiert werden. Statt dessen ginge es in diesem Fall um Argumente für und wider die *Weltanschauung*, der zufolge öffentliche Haushalte sich nicht wesentlich von Firmenhaushalten unterscheiden würden und in der selben Weise kalkulieren sollten. Auch das Gegenteil – die Entscheidung für viele und komplex stratifizierte Kulturausgaben – ist nur so „richtig“ wie die *Weltanschauung*, wonach Staaten was gänzlich anderes als Firmen wären, und die unhintergehbare Aufgabe hätten, gesamtgesellschaftliche Ziele zu setzen und anzustreben.

Negativ gewendet bedeutet all dies in Zeiten der „Austerity“ und der „alternativen“ Sparprogramme: **Kulturpolitische Debatten können gewonnen werden, indem man seinen Gegner_innen die volkswirtschaftliche Beweislast umhängt.** Dies kann direkt geschehen („Für die paar Veranstaltungsgäste braucht's Ihr so viel Geld?“), es kann aber auch indirekt geschehen, nach Art eines Teile-und-Herrsche. Wenn der steirische Kulturlandesrat z. B. „Design“ und „Creative Industries“ als

Schwerpunkte ausruft, so hat er damit einen Bereich, der Einnahmen-Ausgaben-Rechnungen nach Art der „Privatwirtschaft“ ausspuckt, zum Paradigma gemacht, an dem die „freie“ Kulturarbeit sich messen lassen muss. Sie kann dann nur noch verlieren: Kein Kulturverein wird die Wertschöpfungsketten, deren Teil er ist, in der selben Art buchhalterisch abbilden können wie eine Designagentur.

Positiv gewendet aber bedeutet dies aber auch: **Es darf nicht nur über Inhalte geredet werden – es muss!** In Debatten dieser Art sticht die bessere Theorie das bessere Zahlenmaterial jederzeit. Letzteres schleift den Pferdefuß der stets parteiischen Berechnungsgrundlage mit sich (s. o.), erstere nicht notwendigerweise. In Bezug auf das eben erwähnte Beispiel (Creative Industries, Design usw.) bedeutet das, dass wir die Auseinandersetzung in die Begriffe tragen und erklären können müssen, warum „Designagenturen“ nur tangentiell mit „Kultur“ zu tun haben.

Wenn wir das können – und wenn diesem unserem besseren Kulturbegriff eine kulturelle Praxis entspricht, die erkennbarerweise ihre selbstgestellten Anforderungen erfüllt – können wir die längerfristige Dynamik der Kulturpolitik fernsteuern. Dass jetzt gerade im Zeichen haushälterischer Knausrigkeit gespart und „Kultur“ auf unmittelbar wertschöpfende Repäsentationssachen nebst Privatwirtschaftspropaganda zusehends heruntergebrochen wird – was solls? Das führt nur dazu, dass das zuständige Personal den sicheren Gebrauch der genuin kulturrelevanten Vokabeln und Theoreme langsam verlernt. Womit das Feld aufs Neue den Spezialist_innen – na wem schon? – uns! – gehören wird.

These are the Voyages ...

Jederzeit lässt sich sauber argumentieren, dass die „Umwegrentabilität“ von Kulturausgaben der öffentlichen Hand nicht quantitativ, sondern bloß qualitativ zu bemessen sind. Thomas Raabs Buch „Nachbrenner“ bietet da einen der vielen möglichen Leitfäden: Eine Gesellschaft, der die Spielplätze, die „zweckfreien“ Zusammenhänge ausgehen, wird auf längere Sicht notwendig verblöden. „Weniger experimentalmusikalisches Minderheitenprogramm heute“ kann leicht mal zu Buche schlagen als „schlechtere Industriechemiker in fünfundzwanzig Jahren“.

Einfacher: Was verdankt die Menschheit den vorderhand so unrentablen Raumfahrtprogrammen der UdSSR und der USA? – Abgesehen von der Begeisterung ganzer Generationen für Wissenschaft, Aviatik und Ingenieurswesen (also hufenweise gut ausgebildeten Fachkräften): CAT-Scanner, künstliche Herzen, die Barcode-Technologie, GPS, Teflonpfannen, Spezialkeramiken, angeblich gar den verdammten Klettverschluss ...

Worum es geht, ist diese Art von Umwegrentabilitäten parat zu haben, falls einmal die Fragen aufkommen sollten „Wofür brauch ich eine Oper?“ oder „Warum nicht ein Wirtshaus statt dem Forum Stadtpark?“ – sie parat zu haben, sie aber für

die eigentlichen Diskussionen darüber, was die Rolle von Kultur wäre, nicht zu benötigen. Deutlich machen zu können, dass es für die Gesamtgesellschaft seinen guten Sinn hat, viele gut bevölkerte kleine kulturelle Nischen zu unterhalten, in denen viele verschiedene Sorten von ästhetischer und/oder theoretischer und/oder lebenspraktischer Grundlagenforschung betrieben wird.

Vielleicht nutzt an dieser Stelle der Argumentation – da man sich ja gerade nicht an Zahlenmaterial, sondern an Theorien und Begriffen abarbeitet, und da man es ja in solchen Debatten mit Politiker_innen, höheren Beamt_innen und gelegentlich Wirtschaftseminenzen zu tun hat – auch der Hinweis auf so etwas wie die genuin europäische Tradition des Staatsbegriffs (der im Kulturbegriff überraschend drinsteckt, als wär die große Matrjoschka irgendwie in die kleinere hineingefaltet) im Gegensatz zur US-amerikanischen. Der Hinweis, dass die Kulturausgaben allein der Gemeinde Wien jene der gesamten USA übersteigen, kommt da immer gut und erfüllt verlässlich noch das Hansi-Hinterseer-seligste FPÖler_innen-Herz mit Nationalstolz. Wenn aber dann doch mal als Antwort kommt, unser Gegenüber wäre durchaus dafür, ausschließlich Markt und Mäzenatentum fürs Forschen im „Feineren“ zuständig zu machen, dann kann man getrost wieder mit Zahlen antworten, etwa: Mit der Anzahl der Künstler_innen und Kulturbetriebsangehörigen pro 1.000 Einwohner_innen. Will sagen: Mit der Anzahl der Leute, die in den Budgets des AMS und der „bedarfsorientierten Mindestsicherung“ mit angeschlossenen Fortbildungszumutungen plötzlich nicht mehr aufscheinen, weil sie sich „selbständig“ irgendwie selber durchschlagen; Leute, die folglich nicht als „arbeitslos“ in der Statistik auftauchen – und all das um den Preis verhältnismäßig geringerer Zuwendungen an die Verteilerstationen (Kulturinstitutionen).

Paar Argumentationshilfen

Um alles dieses zusammenzufassen: Der direkte Vergleich zwischen Landwirtschafts- und Kulturförderung verbietet sich leider. Es lässt sich nur begründet mutmaßen, aber nicht beweisen, dass die Kulturausgaben der öffentlichen Hand mindestens so gut angelegtes Geld darstellen wie ihre Ausgaben für die Bäuer_innenschaft. Doch das ist ganz OK: Es zwingt „uns“ und unsere „Gegner“ im kulturpolitischen Ringen, von Kultur- und Gesellschaftsbegriffen zu reden statt immer nur von schnöden Zahlen.

Wer für die Landwirtschaftsförderung exklusiv mit „Landschaftspflege“ und „Tourismus“ argumentiert, kann drauf festgenagelt werden, dass er konsequenterweise auch nur für Kulturförderungen sein kann, die was anderes als die Rentabilität im Leitfaden stehen haben.

Wer dies nicht tut, und mehr an den Gewinnen und Verlusten auf dem Markt für Waldviertler Biokartoffeln o. ä. interessiert ist, dem kann gezeigt werden, dass seine Kategorien für die Beurteilung des kulturellen Felds halt leider nicht hinreichen,

aber dass man zumindest wissen kann, dass Kulturausgaben billiger sind als die vermehrten Ausgaben im Arbeitslosensektor, die ihre Abschaffung nötig machen würde.

Bloß, wer für die ersatzlose Streichung aller Agrarsubventionen ist – „Der Markt wird schon richten!“ – „darf“ auch für die Auslagerung aller ästhetischen Spielplätze an die verehrte Privatwirtschaft sein. Und einer solchen Person lässt sich dann leicht mal vorrechnen, was ihre Thesen allein für den österreichischen Wander- und Städtetourismus bedeuteten.

Thomas Raab hat alles dieses in „Nachbrenner“ systemtheoretisch darzulegen versucht, in Form von Fließgleichgewichten und Populationsstatistiken. Sein Zentralbegriff war der des „Spielens“. In einem neuen Buch von Bernhard Heinzlmaier wird das Thema populistischer und in Hinblick auf Erziehungsfragen beleuchtet: Die notwendige Verblödung der Jugendlichen in einem Schulsystem, das unterm Diktat der Ökonomisierung steht. Gegen seine Thesen gibt es manches einzuwenden – das Schulsystem kann z. B. nichts dafür, wenn die Schüler_innen richtigerweise wahrnehmen, wie wurscht es ist, ob sie was lernen, solange es keine Jobs für sie gibt – aber den Faktor „Verblödung“ beschreibt er korrekt.

Zusammenfassend ...

Solange die Frage, vor der jedes gesellschaftliche Subsystem steht, die Frage ist, wie es sich unmittelbar „rechnet“, steuern wir sukzessive auf eine zugleich (privat) biedermeierliche und (öffentlich) brutalisierte Welt zu. Das schöne an der Arbeit im und am Kulturbetrieb ist, dass er just das Subsystem darstellt, an welchem dieser Umstand gar nicht anders kann, als thematisiert zu werden.

Literatur / Links

Statistik Austria: http://www.statistik.at/web_de/services/index.html

BMLFUW: „Grüner Bericht 2012: Bericht über die Situation der österreichischen Land- und Forstwirtschaft gemäß § 9 des Landwirtschaftsgesetzes“, www.gruenerbericht.at

Bernhard Heinzlmaier: „Performer, Styler, Egoisten. Über eine Jugend, der die Alten die Ideale abgewöhnt haben“, Berlin, 2013

Thomas Raab: „Nachbrenner. Zur Evolution und Funktion des Spektakels“.

Frankfurt / Main: Suhrkamp Verlag, 2006, edition suhrkamp 2458

Die Kunst des Commoning¹

Brigitte Kratzwald

Bei einer Reise durch Italien wurde mir klar, dass die vielen großartigen sakralen Kunstwerke eines Michelangelo oder Raffael hauptsächlich dem Machtkampf zwischen Päpsten und Bischöfen geschuldet waren. Wer den bekanntesten Künstler für den Bau einer noch grandioseren Kathedrale gewinnen konnte, bewies damit vor allem seine Vormachtstellung gegenüber den Konkurrenten. Für die bekannteren unter den damaligen Bildhauern, Malern und Baumeistern bedeutete das häufig eine lebenslange Sicherung ihrer Existenz. Eine Frage aber beschäftigt mich seither: Was hätten Michelangelo & Co gemalt oder gebaut, wenn nicht Päpste und Bischöfe ihre Auftraggeber gewesen wären? Hätten sie das Gleiche geschaffen, wie sie es angeblich zur Ehre Gottes, in Wirklichkeit aber zum Ruhme ihrer Auftraggeber getan haben, wenn sie in der Wahl ihrer Motive frei gewesen wären? Würden wir heute andere Kunstwerke bewundern? Oder hätten sie gar keine Möglichkeit gehabt, ihre Talente zu entfalten, wären sie nicht Werkzeuge im politischen Machtkampf gewesen? War das, was als Kunst galt und unter diesem Namen auch bezahlt wurde, nicht immer schon in erster Linie eine Machtfrage, und ist das heute wirklich anders?

Waren es in früheren Zeiten die Mäzene, die bestimmten, was ein Künstler malte, dichtete, baute oder komponierte, so ist es heute die öffentliche Kunstförderung, die staatliche Kulturpolitik oder der Markt. Ist es nicht immer noch das Geltungsbedürfnis von Politiker_innen, das bestimmt, wofür Geld in den Kulturbereich fließt? Kunst als Kritik des Bestehenden, als Ort der Grenzüberschreitungen und Raum für die Erprobung neuer, oft provokanter Verhaltensweisen, als Mittel der Emanzipation, als Spiegel der Gesellschaft, der sie mit ihren dunklen Seiten konfrontiert, mit dieser Art von Kunst ist kein „Staat zu machen“. Sie wird eher als Bedrohung für den sozialen Frieden und den gesellschaftlichen Zusammenhalt wahrgenommen und als Nestbeschmutzung, als geschmacklos oder gar „entartet“ bezeichnet. Ob sie bezahlt wird, hängt immer davon ab, ob die Geldgeber, egal ob private Mäzene oder Kulturpolitiker_innen, die Notwendigkeit dieser Art von Kunst anerkennen. Neoliberale Kulturpolitik folgt zudem immer häufiger der Logik des Marktes. Mittel werden verknappt, damit eine Wettbewerbssituation entsteht, in der sich zeigen kann, wer die „Besten“, die Förderungswürdigsten sind.

1 Der Begriff „Commoning“ wird in der Commons-Diskussion verwendet, um die gemeinsame Produktion, Pflege und Nutzung von Ressourcen durch gleichberechtigte „Peers“ als sozialen Prozess zu benennen.

Je weniger Geld aus staatlichen Quellen fließt, umso mehr entsteht für Künstler_innen auch die Notwendigkeit, ihre Kunst direkt zu Märkte zu tragen, „marktgängig zu machen“. Wie sich das auf das Potenzial der Kunst zur Gesellschaftskritik und auf die Entfaltung von Kreativität allgemein auswirkt, braucht in einer Publikation wie dieser nicht erklärt zu werden. Die Autonomie der Kunstschaffenden wird dadurch möglicherweise in finanzieller, keinesfalls aber in künstlerischer Hinsicht erhöht.

Kann der Aufbau alternativer, selbstorganisierter Strukturen die Abhängigkeit von privaten oder staatlichen Geldgebern dauerhaft reduzieren? Und zwar nicht nur als „Notlösung“, nicht nur als Übergang bis zu einer „besseren“ Kulturpolitik oder bis zum nächsten wirtschaftlichen Aufschwung, sondern als echte Alternative, die einen gewissen Grad an Autonomie von Markt und Politik gewährleistet? Dafür gilt es vor allem, den Blick für die Vielfalt an Ressourcen zu schärfen, die uns für die Verwirklichung des „Guten Lebens“ jenseits des Geldes zur Verfügung stehen. Da sind vor allem „symbiotische“ Beziehungen und Netzwerke zu nennen, mit deren Hilfe der Konkurrenzdruck überwunden und kollektive Infrastrukturen und Ressourcen geschaffen werden können. Gerade Kunstprojekte bieten die Möglichkeit, solche Prozesse anzustoßen. Viele Gemeinschaftsgärten etwa oder auch Open-Hardware-Initiativen entstanden aus Kunstprojekten. Können sie auch die Künstler_innen selbst aus der Prekarität herausführen?

Möglichkeitenräume

Das Allmendekontor² auf dem Berliner Flugfeld Tempelhof: eines der Pionierprojekte, in einem Wettbewerb ausgewählt, eine Gruppe von 10 Aktivist_innen, 5000 m² Grund, von der Stadtverwaltung für drei Jahre für den Betrag von 1 € pro m² zur Zwischennutzung überlassen. Die Idee: nicht nur einen Gemeinschaftsgarten zu schaffen, sondern auch Beratung und Unterstützung zu bieten für andere Gartenprojekte, einen Werkzeug- und Saatgut-Pool und anderes mehr. Im schlimmsten Fall, so erzählt G. M., während wir in einem großen Holzschrank sitzen, der zum Glück noch leer ist und uns Schutz vor Wind und Regen bietet, hätten wir pro Person 500 Euro bezahlt, das Risiko schien uns tragbar. Das Allmendekontor liegt mitten in Neukölln, einem der sozialen Brennpunkte der Stadt mit einem hohen Bevölkerungsanteil mit Migrationshintergrund. Das Flugfeld wurde von den Anrainern schon davor für Freizeitaktivitäten genutzt. Als die Pionier_innen begannen, ihre Hochbeete zu bauen, stießen sie sofort auf reges Interesse. Jede und jeder sollte mitmachen können, unabhängig von den finanziellen Möglichkeiten. Am Ende des ersten Sommers gab es mehr als 200 Hochbeete und der Betrag für die Pacht war aus Spenden aufgebracht.

2 <http://www.tempelhoferfreiheit.de/?id=377>

Das Allmendekontor ist aber mehr als ein Gemeinschaftsgarten. Die 5000 m² beispielbarer Fläche bieten Raum für andere Projekte, die jeweils eigene Fördermittel mitbringen und selbst Kosten sparen, weil sie die Fläche gratis nutzen können, und das Allmendekontor profitiert aber gleichzeitig von den Fördermitteln der anderen Projekte, weil neue Infrastruktur dazu kommt. Da gibt es ein Bienenprojekt, das eine ideale Ergänzung zum Garten darstellt, ein Projekt, in dem Färberpflanzen gezüchtet und verarbeitet werden, ein Generationenprojekt, in dem Kinder und Bewohner_innen eines Seniorenheimes gemeinsam gärtnern und das Allmendekontor war auch Gastgeber des Festivals „Landung der Agronauten“, in dem die gleichnamige Forschungsgesellschaft für nachhaltige Land- und Regionalwirtschaft³ der Frage des Zusammenhangs von Ökonomie und Schönheit nachging.

Das Mycel

Maßgeblich zum Entstehen des Allmendekontors beigetragen hat die Workstation Ideenwerkstatt⁴. Hervorgegangen aus einem Konzept der Künstler_innen-Gruppe Wiener Wochenklausur bietet die Workstation noch nach mehr als 20 Jahren

„Menschen unabhängig von Herkunft, Geschlecht, Hautfarbe, Bildung, sexueller Orientierung, Alter, körperlicher Verfasstheit und sozialer Lage einen Freiraum zur Reflexion eigener Vorstellungen von Arbeit. Sie unterstützt die Entwicklung und Umsetzung alternativer Lebens- und Arbeitsformen auf individueller und kollektiver Ebene.“

Ein Hebammenprojekt, so nennt es G.M. Was dabei entstanden ist, ist schwer fassbar. Es ist eine Art Myzel ohne wirkliches Zentrum, bestehend aus einer Vielzahl von Menschen und Projekten. Diese Art Projekte zu vernetzen bietet einen Ausweg aus dem Konkurrenzdruck. Projektgruppen nutzen ihre Fördermittel so, dass sie sich gegenseitig ergänzen und dadurch „mehr“ werden. Es profitieren immer mehrere Projekte von einer Projektförderung. Da sind etwa die „Kunststoffe“, die Recycling-Materialien als Rohstoff für Kunstprojekte zur Verfügung stellen, das Lastenradkollektiv, von dessen Diensten und Produkten ebenfalls viele profitieren, der Medienraum, der von allen benutzt werden kann und es gab verschiedene Initiativen zur partizipativen Stadtentwicklung, die zusätzliche Kontakte und Netzwerke brachten. Irgendjemanden kennt man immer, der das hat, was man gerade braucht, meint F.H., die schon von Anfang an dabei ist. Vieles geht dann auch ohne Geld.

3 <http://www.agronauten.net>

4 <http://www.workstation-berlin.org>

Musik befreien

Eine ganz andere Art der Selbstorganisation stellt die Cultural Commons Collecting Society,⁵ kurz C3S, dar. Hier sind Musiker_innen dabei, eine eigene, selbstverwaltete Verwertungsgesellschaft zu gründen. Eine Verwertungsgesellschaft schützt das geistige Eigentum von Künstler_innen. Das Konzept des geistigen Eigentums steht jedoch im diametralen Gegensatz zu einem anderen Prinzip von Kunst, dem ständigen Aufnehmen und kreativen Verarbeiten von Anregungen und Eindrücken von außen. Kein Kunstwerk fällt vom Himmel, Kunst ist ein ständiger Austausch, ein ständiger Prozess von Aneignung und Verfremdung. Geistige Eigentumsrechte verhindern Kreativität eher, als sie zu fördern. Das erkennen heute immer mehr Menschen, nicht nur Künstler_innen, sondern durchaus auch Wissenschaftler_innen, und veröffentlichen ihre Werke und Arbeiten unter Creative-Commons-Lizenzen⁶. Das ist aber für Künstler_innen, die Verträge mit der bisher einzigen deutschen Musikverwertungsgesellschaft GEMA (dem Pendant zur österreichischen AKM) haben, nicht möglich, sie treten die Rechte an ihren Werken pauschal an diese ab und die GEMA erlaubt keine CC-Lizenzen. Einzelne Musiker_innen haben die Konsequenzen gezogen und sind aus der GEMA ausgetreten und vermarkten ihre Musik ausschließlich selbst. Dadurch können sie unterschiedliche Finanzierungsmöglichkeiten nutzen, über den Markt, durch öffentliche Mittel und durch Crowdfunding. Aber diese Selbstvermarktung ist nicht jedermanns Sache. Die Genossenschaft C3S würde Künstler_innen mehr individuelle Gestaltungsfreiheit erlauben. Sie könnten dann manche ihrer Werke über den Markt verwerten lassen, andere unter einer CC-Lizenz freigeben, oder mit Hilfe einer CC-Non-Commercial-Lizenz beide Möglichkeiten gleichzeitig nutzen und über die Verteilung der durch die Verwertung eingenommenen Mittel demokratisch entscheiden, was bei der GEMA nur sehr bedingt möglich ist.

Ein Theater als Commons

Selbstorganisation und die Bereitstellung von Möglichkeitsräumen zeichnen auch das Teatro Valle Occupato⁷ aus. Das Teatro Valle ist das älteste Theater Roms und war seit der Finanzkrise mit massiven Kürzungen und Privatisierungsbestrebungen konfrontiert, bis die Betroffenen am 14. Juni 2011 zur Selbsthilfe griffen:

“Actors, specialised theatre technicians and other artists decided to occupy the Teatro Valle to save it from an uncertain future and to

5 <http://c3s.cc>

6 <http://creativecommons.org>

7 <http://www.teatrovalleoccupato.it>

bring to life an experimental way of running a theatre that is neither public nor private, but as a common good. A community of peers with a common interest wanted to keep the theatre alive and 'available to all'.⁸

Seither steht das Theater unter der Selbstverwaltung der Künstler_innen und wird laufend mit einem vielfältigen, künstlerischen und politischen Programm bespielt. Die international renommierten Juristen Ugo Mattei und Stefano Rodotà haben die Aktivist_innen bei der Erarbeitung ihrer Statuten unterstützt, angestrebt wird eine Überführung des Theaters in eine Stiftung, die den Bürger_innen gehört.

Fair Pay für Kulturarbeit!

Keine Frage, Kulturarbeiter_innen sollen von ihrer Arbeit gut leben können. Aber was ein „Gutes Leben“ ist, was mensch dazu braucht und was „fair“ ist, dafür gibt es einen viel breiteren Spielraum als jenen, den Kulturpolitik und Kulturbudgets bieten. Ermöglichende Räume, Crowdfunding, Netzwerke kollektiver Ressourcennutzung, Gemeinschaftsateliers – in all diesen Projekten werden Bruchstücke einer Vision sichtbar, wie Gesellschaft auch funktionieren könnte, wie ein gutes Leben für alle jenseits von Markt und Staat in den Bereich des Denkbaren rückt – vorausgesetzt, wir sehen sie nicht als Notlösungen! Es sind genau diese sozialen Netzwerke und Praktiken, die jenseits prekärer Abhängigkeiten Sicherheit bieten können, wenn sie systematisch auf- und ausgebaut werden. Hören wir nicht auf, für bessere Kulturförderungen zu streiten, aber machen wir uns nicht davon allein abhängig, das stärkt auch die Verhandlungsposition!

8 Aus: „Open Citizenship“, Vol. 4, issue 1: 2013, S. 112–115.

URL: <http://www.opencitizenship.eu/ojs/index.php/opencitizenship/article/download/87/79>

anecken am äußerst
rechten rand

anita hofer 2003

Commodification of Culture through the Transformation of Public Institutions into Enterprises¹

Lidija Radojević

With the decline of classic industry, economic destabilization and withdrawal of the welfare state, culture became, also in Slovenia, increasingly attractive for profit-motivated reasons.² For cities that wished to turn their infrastructure into special and competitive capacities, culture became a field of new opportunities for profiteering and a yet unexploited area of cultural and touristic enterprise. In that spirit, public authorities on both the municipal and state level started to manage already existing public infrastructure according to business models and to build new infrastructure taking financial factors into consideration. While the old socialist bureaucracies considered culture as a sort of “potlatch”³ and did not expect competitiveness on the market or profit from it, at the end of the 1990s, Slovenia took a new step towards contemporary Western perception of culture as cultural industry – a sphere of untapped economic potential.

Previous definitions of culture, which included political emancipation of citizens, social responsibility of culture and its products, raising general cultural education and the general availability of cultural goods for all, has become either

1 In Slovenia, public institutions are those established by the state or local municipalities. According to the Law relating to public interest in culture, the establishing parties are also financially responsible for those institutions. Public institutions are also obligated by law to act in the public interest when it comes to culture, which is legally defined as the creation, sharing and safekeeping of cultural goods on both the local and state level. Those public interests are pursued not only through the setting up of conditions for cultural creation, but also through the preservation of cultural diversity and national culture and language. The law does not prescribe the form and manner in which cultural goods are to be produced or distributed, thus allowing business logic to enter the cultural field in times of intense searching for new areas and new added value for capitalist accumulation.

2 The process of capitalization of culture goes hand in hand with the commodification of the city and its management according to business models. Cultural production is being reduced to cultural and creative industries which are pillars of the new city economy. This situation forces (public) cultural institutions to adopt competitive positions and to attract investments of corporate elites.

3 “Potlatch” is a ceremony among indigenous peoples in the northwest of North America where the material wealth of a tribe or a community is gathered in ritualised ceremonies and is then given away or destroyed. This word was introduced into anthropological terminology by Marcel Mauss (*An Essay on the Gift*). In general, it means the exchange of material goods for the common good or prestige. This is how the cultural sphere was organised within the socialist system since it was funded from the commonly gathered material wealth (public funds), while its production and successes were considered to be the cultural wealth of the nation, that is, social prestige.

completely forgotten or the meaning has become distorted compared to the one it once had. In stark opposition to the socialist project and its slogan “culture into every village” – whose material effect was the establishment of a vast network of places of cultural production in literally every village which were used by local communities for different cultural content according to their needs and desires. In today’s Slovenia the processes of privatization and denationalization wiped most of the local cultural spaces off the map and culture is being perceived in a much more entrepreneurial manner. Today, culture should not burden the state or municipal budget but should survive on its own on the (cultural) market. Unfortunately, the market does not improve the quality of cultural production, as evidenced by the whole multinational entertainment industry. While statistics show that the talk of competitiveness merely serves as an excuse to reduce the public funding of culture, the gross amount of public finance for various cultural projects is not actually decreasing. What is decreasing is the public funding of projects which carry out and further the public interest.⁴

The maxim of “surviving on its own” points towards the liberalization of the cultural field, which used to be financially protected since in the past state regulation and support for culture had a specific ideological reasoning behind it. Cultural workers and artists were taken care of, either through welfare institutions, which provided free-of-charge fulfillment of basic needs, or through employment in social enterprises, where they had a regular monthly income and did not depend on the (cultural) market. Let us just note in passing that the material conditions of the myth of alternative culture in Slovenia in the eighties depended on existing social infrastructure financed by the state against which said culture rebelled. The neoliberal state’s ideological reasoning regarding culture is quite the opposite of the state in the past. The opinion now is that culture should depend on the market, which means that the state ceases to encourage creativity and to promote general access to culture. Market competition is supposed to increase the quality and enlistment of certain cultural activities within national programs and thereby supposedly to provide universal accessibility, regardless of the fact that some citizens cannot afford them financially or are cut off from them due to a lack of cultural infrastructure. The only exception allowed is “national culture”, which is still important for and protected by the neoliberal state for political reasons.

4 To add a concrete example: In Ljubljana, we are currently witnessing budget cuts for cultural activities, while the city authorities keep financing various other projects in the centre of the city that add to its ongoing gentrification – such as new bridges and pedestrian areas, a new sports stadium, the renovation of certain buildings. These are a heavy burden on the city’s finances with money going to private construction companies instead of cultural producers.

In the process of commodification of the city, (public) cultural institutions thus became the main motor of organization and choreography of urban diversity and a city's outlook. A new type of workforce was mobilized in the process – artists, curators, cultural workers – that traditionally have no standard employment terms and are not unionized.⁵ This workforce is in service of a symbolic economy and carries on up to now a social space for the exchange of innovative ideas, but it also is collaborating in the gentrifying process by temporarily using run-down city areas, giving them new content and creating a new identity for the city. Thereby an exploitation of the chronically financially starved non-profit cultural sector⁶ is taking place. Non-profit and underpaid cultural institutions are creating products which are used by the city for its promotion and in its relentless hunt for investment, while the city is not, in turn, developing the infrastructure that would allow for regular and permanent cultural activities, which are currently mostly carried out through self-exploitation and self-sacrifice. Precarious cultural producers cannot count on their working conditions becoming better through the development of market-based cultural and creative industries, since they are not focused on the improvement of the welfare of cultural workers, but on market success.

Global trends such as the commodification of culture, the transformation of public cultural institutions into business enterprises and the changes in definition of public interest are fundamentally altering the social role and the operation of public institutions, since they have to serve the (substantially modified) public interest and at the same time seek profit under neoliberal imperatives.

5 In Slovenia, most cultural workers have a self-employed status, which means that they carry out a specialized cultural occupation as their only or main profession. For most cultural workers this is the only employment option. Unlike to cultural workers who are regularly employed in cultural institutions, those self-employed are legally defined as an enterprise and operate on the market as their own employers. Their work is defined as a service and regarded as a market exchange, although they are always in a precarious relation to the buyers of their services. For years, self-employed workers in culture have been drawing the public's and the authorities' attention to their intolerable economic and social situation. The main problem with self-employed status is that self-employed people are not entitled to any workers' rights, although they are in fact in an employment relationship.

6 Since 1993, it is allowed by law in Slovenia to found private non-profit institutions or associations which form the legal basis for the work of most cultural producers. With that, the state has not only given independent cultural producers a legal basis for their actions, but also has provided the legal basis for the establishment of a new mode of production in the field of culture. The ability to found non profit organizations led to so called project production with two major problems. Firstly, the projects are short-term and restricted by the specific requirements and criteria required by the call for applications for the acquisition of assets; and secondly, a mode of production like this emphasizes the commodity form of cultural goods that are produced for appearance on the market. Thus, the commodity form becomes the dominant form of cultural production, which in turn affects the change in the overall production process and the subjects in it (the atomization of private producers, the competitive relationship between them and the commercialization of cultural products).

Since these two modes of operation⁷ are different, if not opposing, public institutions face internal conflicts which are usually resolved in favor of one mode, meaning adaptation to general “businessization” of both cultural fields and public institutions in general. This forced “businessization” is additionally backed by project-based public financing which demands the fulfillment of certain criteria and at the same time pits cultural producers against each other in competitive struggle for (diminishing) public grants. When cultural products become commodities, the qualitative difference between them is erased and all that counts is the difference between costs and revenues. This is also the reason for the increasing presence of pure entertainment in the cultural field which does not concern itself with any humanist notions of culture but cares instead only about how to lower its costs and increase its revenues. The entry of entertainment into the cultural field is also the starting point for cultural colonialism. New spaces of entertainment culture are mostly based on the import of cultural goods⁸ which are then sold in the local market as unquestionable benchmarks of cultural quality and success. They thus set the standards of cultural production, which must also be respected by local producers, and enclose the space for cultural products of divergent quality, which cannot be reduced to the quantitative measure of market success.

7 There is a particular problem with defining the successfulness of public institutions. While private companies rely on the clear empirical criteria of sales and profits, public institutions are supposed to produce and distribute universal public goods, which means that the criteria of success are much more qualitative, sector-specific and hard to establish unequivocally and thus hard to reduce to a quantitative measure. This still doesn't prevent the state from constantly pressuring public institutions to do so.

8 To avoid sounding like nationalist defenders of Slovenian culture we need to stress that the import of cultural goods from abroad does not mean a disintegration of Slovenian identity, but it is problematic mostly due to its socio-economic effects. Commodities that circulate across the worldwide cultural market also set the standards for global cultural production rather problematic standards if we consider, for example, the pressure commercial film industry is exerting on author-based cinema. The multinational corporations producing them have so much capital and productive capacities at their disposal that they automatically outcompete small national productions without significant capital support and push them out of the market. But even if small productions could somehow compete, competing on the international cultural market should not be their sole reason for existence and also not a starting point for cultural production in local contexts. When local private and public (but especially public) cultural institutions show only foreign “hit” plays, films and music, it directly endangers the development of local cultural productions and unjustly downplays local cultural production. “Hit” cultural products, which dominate in the global cultural market, were made elsewhere, using different infrastructure and with huge production costs, covered by equally huge financial investments, which by far exceed the whole budget of the Slovenian Ministry of Culture. Instead of financially covering local cultural production, state cultural institutions prefer to buy foreign cultural goods, since they come cheaply and there is no need to cover their production costs. Such behavior allows them to get more cultural content for the same amount of money but also means that they neglect their primary calling, which would require the financing of local cultural production to fulfill not only the cultural needs of the local population but its need to develop its cultural potential by participating in cultural production itself. This clearly shows that the import of “hit” cultural goods from abroad not only changes the social function of the public cultural institutions, but also the social functioning of cultural goods and culture in general.

We can also observe an important change in the structure of employment within public institutions. As opposed to an older strategy of employment in public institutions that was based on inclusiveness, the new structure corresponds to a new contemporary “grand narrative” of reducing public employment (meaning everyone from the management to cleaners), a narrative, attuned to the liberal hatred towards permanent and stable employment. It is based on a new mantra of effectiveness and flexibility and on a desire to carry out as many lucrative projects with as few staff as possible. But since the lean workforce of public institutions are no longer able to carry out demanding projects, a new flexible workforce has to be brought in, either on project basis or for a fixed (short) amount of time. This clearly shows that the state and the municipality as owners and founders of public cultural institutions force them into “outsourcing”, which is done in various ways. As it turns out, contract-based outsourcing to private companies does usually not reduce costs. Public-private partnerships also mean the transfer of money from public institutions into private pockets.

Outsourcing also influences the public institutions’ function and program. Since outsourcing precludes the involvement of the local population in cultural production and prevents the very important feeling of belonging to a collective or to a certain long-term project, it endangers the function of socialization, which used to be a part of the general functioning of public cultural institutions. Due to the above mentioned processes the public cultural infrastructure is becoming increasingly “open” for all kinds of events,⁹ especially profitable ones, without which they are supposedly unable to survive on an open market. By losing the socializing element, public institutions automatically lose their public purpose since they begin to behave like business enterprises, to evaluate cultural goods on their program through cost-benefit-lenses and to avoid non-profit or non-market cultural content which could once find its place precisely in those public institutions.

Non-market and non-profit cultural content now has to find a new home. In Ljubljana, for example, such a new home consists of various associations which are legally defined as private but in practice act as social and not economic institutions.¹⁰ Their main purpose is to create sociality, which cannot be measured in

9 The law allows public institutions to finance themselves from non-public sources, which mostly means being involved in “other” activities apart from their main one as long as those other activities do not prevent them from serving the public interest. In practice “other” activities mostly consist of renting out public infrastructure for various private entertainment events.

10 More than 90 Slovenian cultural NGOs and self-employed cultural workers are connected through the association Asociacija. Asociacija strives for improving the working conditions and social status of non-profit cultural producers, for the equalization of opportunities of non-institutional cultural production with those within the established public cultural institutions, and for a general improvement of the status of art and culture in society. It is able to influence state cultural policy to some extent based on the strategic document

an economic way. Such associations are based on mutual cooperation and support, whereas the physical space itself (for example the autonomous cultural centre Metelkova in Ljubljana)¹¹ is not reduced to mere material infrastructure but instead acts as a point of learning and socialization. Their manner of function follows the social logic and not the logic of profit, as opposed to the cultural market, into which such autonomous spaces would have to inevitably enter sooner or later if they lost their public financial support. With such a manner of operation that is not focused on survival on the cultural market but instead on broad inclusiveness within the local context (where work is mostly done on a voluntary basis although employment options are not entirely excluded), these networks develop cultural supply and create a culturally educated audience (which is also encouraged to take part in production).

In a clear distinction to non-institutional cultural production, public institutions are precluded from functioning in the same way. Since they collaborate with the local population only through one-time contracts, they are losing their social function, turn social networks into commercial services and perceive their public only as consumers who are offered many things, but only if they can purchase a ticket beforehand. Setting the price of a ticket is to a certain extent setting the social composition of the desired audience and preventing poor people from entering cultural life.

Cultural production in Slovenia mostly depends on the micro-scenes which maintain cultural diversity, while a cultural market proper does not exist. It is doubtful whether the Slovenian cultural market can fulfill the expectations and guarantee the conditions for the emergence of profit-based cultural production at all. Apart from those who take care of the national culture, Slovenian public cultural institutions mostly – instead of cultivating their own cultural production, aimed at supporting and connecting the local non-profit cultural scene – take advantage

called National Program for Culture. As a side note, there is a current public discussion about the National Program for Culture 2014–2017 during which the state agreed to help improve the conditions of self-employed cultural workers, to increase employment in both private and public cultural institutions and to support young artists. Whether this will actually happen or remain an empty promise is an open question, but still, just getting these issues into official state documents is an achievement in itself.

11 Despite existing for 20 years, Metelkova still has no clear legal status. It was established in 1993, when former Yugoslav army barracks were squatted, and has been repeatedly under attack by state and city authorities ever since. Incidents range from threats to demolish the buildings to the actual turning off the water, electricity and other indispensable utilities. Through years of dedicated work Metelkova became recognized both at home and abroad. In the meantime its formal ownership passed from the Ministry of Defence to the Municipality of Ljubljana. The Municipality now demands a “normalization” of Metelkova. If we take into consideration how the Municipality treats and manages other spaces that it owns, we can foresee that normalization will permanently change both the manner of operation of Metelkova and its function within the local context.

of existing non-institutional cultural infrastructure that took decades to build and develop. Public institutions parasitically reuse content, workforce and know-how developed in non-institutional social networks by establishing contractual relations with their personnel and by recycling cultural content created within the “scene”.¹² The relation between public cultural institutions and non-profit cultural producers is becoming increasingly tense since they both struggle to appropriate a share of the same public budget. In that struggle public institutions have an incomparably better starting position since they are by default better at quantitative market-oriented criteria demanded by the grant-giving authorities.

Social networks are thus being transformed into market services, where public institutions act as brokers. Those same public institutions relinquished their concern for public interest and the preservation of social cohesion to better serve the market which is by definition hostile to all forms of sociability except for those subservient to the profit motive. The mode of production and distribution is also a deciding factor regarding the division between alternative (underground) and commercial (mainstream) cultural production. Public cultural institutions, established and financed by public authorities, should present an alternative to mainstream cultural institutions – which are established and financed by private capital – and not be their petty imitations.

12 Let us repeat the fact that most workers, contractually employed by public institutions, received their informal education and skill training at the non-institutional cultural scene since no educational institution in Slovenia (apart from a small number of recently established private ones) can offer this kind of education. Also, micro-scenes established and maintained the conditions for then financially irrelevant cultural production which now provides a potential resource for market-based activities to emerge at all. People, skills and contents developed within the micro-scenes are now being commercially re-used by public institutions alongside their imported goods.

Das Land der Pseudoerscheinungen

Károly Kiszely

Kulturpolitik Ungarns

Ungarn ist das Land der Pseudoerscheinungen – mit oft verheerenden Auswirkungen auf die Kulturpolitik. Die Scheinwelten und dünnen Kulissen haben auch deswegen fatale Folgen, weil, in breiteren Zusammenhängen gesehen, ohne gute Kulturpolitik keine wirklich gut funktionierende Demokratie und Rechtsstaatlichkeit existieren kann.

Die Kulturpolitik Ungarns ist im parteipolitischen Sinne überpolitisiert, extrem geteilt (unter den Pseudolinken, Ex-Stalinistischen, Neoliberalen – und der nationalen politisch-wirtschaftlichen Oligarchie) und nichts anderes als eine enge Klientelpolitik. Die Bedeutungen der Worte ‚Ideologie‘ und ‚Kultur‘ haben sich in Ungarn immer weiter aneinander angeglichen, sodass die Kultur mittlerweile fast ausschließlich dazu bestimmt ist, die wirtschaftliche und politische Macht zu festigen, ähnlich wie im Mittelalter die Staatsreligion.

Diese Situation ist nicht (nur) wegen Dummheit und Raffgier der politisch-wirtschaftlichen Elite entstanden. Auf Druck und Wunsch (direkt und indirekt) der EU-Führung wurden ganze Wirtschaftszweige und große Teile der Landwirtschaft lahmgelegt, wettbewerbsunfähig gemacht; mehrere multinationale Firmen nutzten die Möglichkeit, in der EU ausgeprägte, aggressive (neo-)koloniale Tendenzen in ganz Osteuropa, darunter auch in Ungarn, zu entwickeln. Das führte zu einer extremen Verarmung der Bevölkerung und des Staates, zu einer sehr hohen Arbeitslosigkeit und es drückt bedeutend die Löhne, benachteiligt die Bildung, die Forschung und das ganze kulturelle Leben.

* * *

Multinationale Firmen kauften systematisch ungarische Betriebe auf, nur um sie lahmzulegen – diese Absichten verheimlichten sie aber vorher. Bei diesem Prozess war das pseudolinke Lager besonders aktiv, aggressiv, gegenüber den Großfirmen sehr servil, die Nationalen protestierten dagegen eher nur rhetorisch. Es ist ein Fall bekannt, dass unter der nationalen Regierung vor kurzem der Ökologe Ferenc Zsák gesetzwidrig geheimdienstlich beschattet und dann ohne irgendeinen juristischen Grund willkürlich eingekerkert wurde, weil er multinationalen Firmen im Wege stand. Er wird bis heute widerrechtlich weiterverfolgt. Ähnliche Fälle betrafen auch die pseudolinke Regierung, und friedliche Proteste gegen die oben

erwähnte Politik wurden beispiellos brutal, zynisch und gesetzwidrig terrorisiert und zerschlagen, begleitet von gesetzwidrigen Verhaftungen und Folterungen von hunderten Unschuldigen (September–Oktober 2006, siehe YouTube).

Die besseren Lehrkräfte, Universitätslektor_innen und besser ausgebildete Mitarbeiter_innen wandern dann wegen des sehr gedrückten Lohnniveaus fast automatisch aus (was wiederum das Ausbildungsniveau senkt). So entsteht die Situation, dass ein ärmeres Land auf Kosten seiner ärmeren Schichten seine wohlhabenden Elitenkinder für andere reiche Länder ausbildet (Elitenbildung). Das ist eine spezielle, versteckte Form der Kolonisation, des Wert- und Geldentzugs und der Ausbeutung, teilweise im EU-Rahmen und aufgrund einer EU-Dynamik. Da auf diese wahren Probleme keine humanistischen, linken oder grünen Antworten gesucht werden, sind die Rechtspopulist_innen und Rechtsradikalen am Werk, was sich wiederum auf das kulturelle Leben auswirkt. Auch hier ist zu sehen, dass Rechtspopulismus und Rechtsradikalismus nicht nur aus reiner Bosheit und Dummheit entsteht, sondern daraus, dass auf wahre Probleme keine ehrlichen humanistischen, linken, grünen Antworten gesucht werden.

Kulturpolitik bedeutet in Ungarn seit 1988 gleichzeitig auch immer Kulturkampf und Machtkampf (mit wirtschaftlich-politischen Interessen im Hintergrund). Die zwei dogmatischen und unaufrichtigen, jede andere Möglichkeit radikal ausschließenden, sehr verfeindeten Richtungen kämpfen miteinander. Die westlichen Medien und Sprachrohrpolitiker konservieren diese Situation dadurch ganz stark und beeinflussen die Vorgänge bedeutend negativ und gefährlich, dass sie „dritte Kräfte“, angesehene Persönlichkeiten, Initiativen oder Gruppen aus dem „dritten“ und ehrlichen Lager außerhalb dieser Schemata, kategorisch ignorieren sowie konsequent und lückenlos verschweigen (wie den Schriftsteller und Universitätsprofessor András Lányi, Universitätsprofessor József Ángyán, Éva Sándorné Ács, Péter Róna, Ferenc Zsák, Péter Kajner, Géza Molnár und ihre Bewegungen usw.).

Die Frage nach den Gründen hierfür bleibt leider unbeantwortet. Aus Bequemlichkeit? Oder aus Informationsmangel? Gehört es nicht mehr zum grundlegenden Hausverstand, sich aus mehreren voneinander unabhängigen Quellen zu informieren?

Primär gibt es in Ungarn das pseudolinke Politik- und Kulturfeld der Exstalinisten sowie der Stalinistenkinder mit einem ganz brutalen neokonservativ-neoliberalen wirtschaftspolitischen Hintergrund (viel ausgeprägter als zum Beispiel in Westeuropa), wo jede Erscheinung der Globalisierung – wie von einem Lehramt – kritiklos angenommen wird und Umsetzung finden muss. Es ist oberflächlich, schematisch, unaufrichtig „liberal“ oder „avantgardistisch“, extrem snobistisch und elitär bis hin zur völligen Verachtung für alle Außenstehenden. Die Situation ist bizarr: Eine Kunstrichtung mit revolutionärem Erscheinungsbild als organischer Teil der

wirtschaftlich-politischen Machtstruktur des wilden Kapitalismus. Na großartig! Dabei sind gerade die stalinistischen Wurzeln dieser Kulturpolitik unübersehbar.

Da sie von den Katastrophen des globalistischen, neokonservativ-neoliberalen Wirtschaftskurses ablenken soll, ist ihre Gesellschaftspolitik besonders selektiv, tendenziös, konzentriert sich bewusst nur auf die Symptome anstatt der Ursachen, und hat viele blinde Flecken. Sie suggeriert, dass das einzige, alleinige Problem des Landes und der Menschheit der Nationalismus ist.

Andere oder tiefere Krisen, gar tiefere Ursachen, gibt es demnach keine oder sie sind sekundär und vernachlässigbar. Obwohl jedem analytisch denkenden Menschen klar ist, dass der Nationalismus nur eine oberflächliche Kampf- oder Machtideologie ist, wo wirtschaftliche oder wirtschaftlich-gesellschaftspolitische Machtfragen in der Tiefe entscheidend sind.

Nationalismus hat heute eine ähnliche Funktion wie sie z. B. die Religionen des Mittelalters innehatten. Wenn wir ohne Ursachenbekämpfung oberflächlich nur gegen den Nationalismus vorgehen oder sogar durch die symptomatische Behandlung des Nationalismus von Ursachen ablenken, begehen wir einen fatalen Fehler.

Nationalismus ist nur ein Instrument, er ist nur die Oberfläche bzw. ein Symptom. Wenn der Nationalismus allein abgeschafft werden könnte, wäre er sofort durch eine andere bösartige Machtideologie ersetzt (wie „Gottes Wille“, „Entwicklung“, „Fortschritt“ oder dem Gegenteil von alledem). Zur Zeit des 30-jährigen Krieges z. B. gab es den Nationalismus in seiner heutigen Form noch nicht, dennoch war dieser „Weltkrieg“ des Endmittelalters gleichermaßen grausam, brutal, hasserfüllt und forderte mehrere Millionen Opfer; ebenso die Hussitenkriege.

Als eine Antwort auf diese scheinheilige und oberflächliche Kulturideologie ist die nationale Kulturpolitik der aufkommenden nationalen Oligarchie mit dem Schirmherrn Orbán zu sehen. Ebenfalls auffällig unaufrichtig, scheinheilig, oberflächlich und noch dazu romantisch kitschig. Eine falsche Antwort auf wahre Probleme.

Für kurze Zeit konnte man hoffen, dass sie sich in eine positivere Richtung entwickeln könnte, was auch zu Orbáns Zweidrittelmehrheit im Parlament beige-tragen haben mag. Orbán ist ein Realpolitiker. Er füllt politische Leerräume aus. Es darf nicht vergessen werden, dass er der große Liebling der internationalen Medien zwischen 1988 und 1993 war und aus dieser Unterstützung sehr viel Kraft für seinen Aufstieg zur Macht schöpfen konnte!

Damals war er kulturell links und wirtschaftlich liberal. Dann merkte er, dass es – bedingt durch die extreme Verarmung als Folge der neoliberalen-neokonservativen Wirtschaftspolitik – in Osteuropa und in Ungarn einen großen Bedarf an Kapitalismuskritik, Globalisierungskritik und Widerstand gegen neoliberale Ideologie und Wirtschaft gab. Seine Politik hatte auch sozialdemokratische, ökosoziale,

teilweise sogar basisdemokratische und eher patriotische als nationale Tendenzen. Da es in Ungarn praktisch keine echten Linken und Grünen gibt, übernahm er – unausgesprochen – automatisch traditionell linke und grüne Funktionen.

Weil aus ihm aber durch seine neoliberal-exstalinistischen, pseudolinken Gegner ein schematisches Feindbild gemacht wurde und er dadurch als gefährlicher Nationalist und Chauvinist dämonisiert wurde (bei objektiver Betrachtung erscheint der Vorwurf des Chauvinismus bei ihm übrigens als nicht sehr zutreffend), tat er sich in der Folge wirklich mit den Nationalisten und mit den nationalen Oligarchen zusammen.

Seine Gegner hatten und haben eine sehr gute Beziehung zu den internationalen Medien und es gelang ihnen daher ausgezeichnet, das billige schematisch dämonisierte Feindbild Orbáns zu verkaufen. Dafür reichte es oft schon, einer einzigen renommierten internationalen Redaktion das geschaffene, sorgfältig ausgemalte Bild schmackhaft zu machen, um dessen automatische und geradezu servile Übernahme durch den Rest der „Medienwelt“ zu garantieren.

Würde Orbán nicht „offiziell“ dämonisiert, sondern wahrheitsgemäß differenziert kritisiert, hätte man ihn als einen unausgefüllte Nischen suchenden Realpolitiker in die soziale, humanistisch-patriotische Richtung anstatt hin zu einer immer stärkeren Nationalisierung lenken können. Offenbar wollte man aber viel lieber ein schematisch verteufeltes Feindbild haben, welches die eigenen „hervorragenden Tugenden“ in günstigem Kontrast erscheinen lässt und obendrauf auch noch eine ausgezeichnete Ablenkung bietet!

Künstler_innen, die sich an keines der beiden oben erwähnten Machtlager anschließen, haben in Ungarn praktisch fast keine Chance. Es ist eine ganz klassische parteipolitisch bewegte Kontraselektion, mit Freunderl- und Vetternwirtschaft gewürzt. (Wenn ein politischer Günstling oder Vetter im kulturellen Bereich kläglich und viel zu peinlich versagt, macht es nichts, er_sie wird dann bei einer parteinahen Firma, z. B. im Straßenbau, als Manager_in untergebracht.)

Das Mäzenatentum des Staates wurde extrem abgebaut (viel mehr als in Westeuropa) im Hinblick auf Kunst, Wissenschaft, Forschung und akademische Bildung.

Ein genialer ungarischer Dichter, Sándor Weöres, wurde in der Kádár-Zeit „entdeckt“, mit geistreichen Tricks bekannt gemacht und vom Regime erzwungenermaßen anerkannt. Seine Werke durften oft aus reiner Willkür nicht erscheinen, als Antwort darauf veröffentlichten Freunde seine Gedichte im Ausland – zum Schein ohne seine Erlaubnis und sein Wissen. Er protestierte ganz vehement gegen die „unerlaubte“ Veröffentlichung. Im Kielwasser des anschließenden „Skandals“ wurde aber jedem klar, dass er ein ganz großartiger Dichter war, weit über alle Schemen und Dogmen hinaus.

Es gibt sicher auch heute ähnlich große Geister in Ungarn, aber die mittelmäßigen zweit- und drittklassigen Künstler_innen, die sich den obigen politischen Lagern anschließen, unterdrücken bzw. verdrängen die meisten echten und unbeugsamen Genies. Solche Tricks, wie oben erwähnt, können in der heutigen komplizierteren Situation leider nicht mehr viel helfen.

Eine Durchbruchmöglichkeit in der schwierigen Situation in einigen Bereichen ist, wenn aufrichtige Vertreter von „heterogen“ erklärten Richtungen (z. B. Volksmusik, Rock usw.) konstruktiv, kreativ und nichtsnobistisch zusammenarbeiten. So ein Durchbruch passiert in dem Bereich Musik relativ leicht, bei den bildenden Künsten oder bei der Literatur weniger oder fast nie.

Ein solches sehr positives Beispiel ist Csíkzenekar (Csík-Band) mit ihrer Ethnomusik, Ethnorock, Ethnojazz, ganz offen für jede humanistische, vernünftige Richtung, mit großer Kreativität und Mut, synthetisierend, verbindend, nicht teilend. Traumhaft – aber ohne Kitsch! Ein ganz organischer Übergang von der authentischen Volksmusik zur Modernität.

Viele Künstler aus anderen Richtungen arbeiten mit ihnen sehr gerne zusammen und sie nehmen diese Annäherung mit großer Freude an. Eine ähnliche, aber eher akademische Richtung vertritt Ferenc Sebő sowie der leider mittlerweile verstorbene Béla Halmos und ferner die Gruppen Kaláka und Muzsikás (diese letzten vier erkämpften sich aber ihre Anerkennung bereits in der Kádár-Ära).

Ebenfalls den Weg zum Erfolg gefunden hat beispielsweise die Quimby Band, wenngleich aus einer ganz anderen künstlerischen Richtung (Gegenkultur, Surrealismus, Grenzkreativität, Rock). Das Publikum hat beide Gruppen (Csíkzenekar, Quimby) entdeckt und zwang die offizielle Kulturpolitik dazu, sie nachträglich anzuerkennen. Die zwei – aus üblicher Sicht heterogenen – Gruppen arbeiten seit einigen Jahren ganz freundschaftlich, sehr fruchtbar, sogar liebevoll zusammen und ernten zusammen noch größere Erfolge. Sie verkörpern eine „andere“ Kultur und ein „anderes“ Ungarn; meiner Meinung nach das echte.

Experimentation and the Alternative in Cultural Policy – Art as a Potential to Change Practices in Labour and Culture

Julien Ottavi · Jenny Pickett

Introduction

Since its inception, APO33¹ has undergone many transformations of its organisation as a structure for art. APO33 is an artists' collective registered as an association (French law 1901) with the aim of organising events and inviting artists and musicians from further afield to show their oeuvre in the city of Nantes, France. Taking APO33 as a concrete example of how an association in France is subject to the ebbs and flows of cultural policy, we will try to shed light on the current situation for cultural associations in France.

APO33 began as a collaboration with a local institutional partner, but it became clear that the project was unsustainable when this partner attempted to take over APO33's curation by directly funding and organising the events. At this point APO33 went on to establish formal employment in 2001, with help from the French state, whose shared right/left coalition (Mr. Chirac and Mr. Jospin) was tackling youth unemployment by heavily subsidizing salaries for associations such as APO33 and others. These employment policies directly affected cultural associations across France by empowering a younger workforce to professionalise their activities, formalise their objectives and improve their sustainability, whilst at the same time giving established cultural organisations the possibility to increase their workforce and build upon the cultural industries model as a whole.

Art and the condition of labour

Karl Marx wrote: *“The alienation of man by man appeared as an immediate consequence of the fact that man became a stranger to the result of his own work, to his*

1 APO33 is a not-for-profit association / artists' collective founded by Julien Ottavi in 1996. APO33 is a transdisciplinary project whose practices include philosophy, poetry, visual and sonic art, as well as anything else that may develop through collaborative working. APO33 operates across virtual and physical networked spaces and develops tools (hardware / software) for creative projects and the wider FLOSS (Free / Libre Open Source Software) community of artists and programmers. <http://www.apo33.org>; <http://www.lafabrique.nantes.fr>

*vital activity, to his generic being.*² Work for the artist shouldn't be an alienation, since it is strongly connected to creative freedom.

The intention for APO33 was not to create a work model that could be adapted to other spheres of labour, but rather to take charge of all aspects of our creative process (from research, funding applications to production, creation and diffusion) in order to experiment with our own working conditions within a capitalist society that defines labour in a way that “*alienates man from his activity*”.

What is the position of the artist in a society where art and culture has become cornered by two predefined positions?

- * Art as a market: the selling of contemporary art for status and / or investment and in doing so creating an overinflated economy for business elites and social climbers.
- * Art as spectacle: the society of the spectacle as Guy Debord defines it: releasing en masse light entertainment to control the proletariat.

From this perspective the decision, either conscious or unconscious, the artists face is to either use current work structures that bring “*artists to market*” or to seek out alternative modes of existence and production that circumvent these often imposed norms. This could provoke numerous questions which become fundamental to the artists' own production of work. The difficulties that artists confront here between art and politics, at their core, are the relation to the ideological use of aesthetics in politics.

As the Tiquun collective revealed in their book *Tout a failli, Vive le communisme*³:

“The social homogeneity is the production, meaning the utilitarian society. All which is not useful has been put away from the utilitarian society, not from the total society. The fundamental perspective of the utilitarian society is the activity that is related to it: money, a quantifiable equivalent of the different products of the collective activity.”

The same holds true for art: If art is utilitarian, it will become part of the society where money rules the relation between the subjects that compose it. On the

2 Karl Marx (1844), “*Manuscripts of 1844*” (1996), Paris, Flammarion (P117)

3 Tiquun »*Tout a failli, vive le communisme*« (2009), Paris, La Fabrique Editions

other hand, rejecting the utilitarian society is also part and parcel of this plan, as Tiqqun proposes:

“The cardinal error of all subversion will become concentrated in the fetishism of the negativity, from this fact it attaches itself to its power of negation [...] all determination is a negation”.

This fetishism of negation is a trap all militants can fall into and of course one that artists are invited to follow! The artist also resists the functional categorization of social beings. However, by taking over the position of cultural manager and technician, the artist redeems this position of power over an activity from which art institutions and art markets seek to profit, often by taking advantage of the artist worker.

The artist worker resides neither solely amongst the elite nor entirely with the proletariat, but instead inhabits all of that.

Cultural island and creative industries in France

In 2000, APO33 was also part of a collective of associations called DAS, where artists, art galleries and cultural associations reclaimed an unused space for arts and culture in the city called “Bourse du travail”: A potential open cultural centre where all those organizations and artists could have co-habited in order to develop their projects and create a fertile situation for crossing different genres, media or cultural activities. The squatters at “Bourse du travail” were evicted within hours of occupying the space. This failure to reclaim/squat a building for culture, however, led to some of these associations, including APO33, being informed that a cultural project was in the pipeline and that they were invited to be part of it.

Up to that point the City of Nantes’ cultural policy was based on the idea that organisations could run cultural spaces independently. The City of Nantes would provide the space and funding, leaving the associations free to organise curation and cultural events as they saw fit. However, in the Fabrique the space and funding was to be shared between multiple cultural organisations rather than being occupied by a sole association. In the case of the Fabrique, the idea was to create a shared direction, a collective partnership between four or five associations, Ville de Nantes and other local collectives such as the Region, the Department and the State.

“Now the Industrial Economy is giving way to the Creative Economy, and corporations are at another crossroads. Attributes that made them

ideal for the 20th century could cripple them in the 21st. So they will have to change, dramatically. The Darwinian struggle of daily business will be won by the people – and the organizations – that adapt most successfully to the new world that is unfolding” Peter Coy⁴

Theoretically, Creative Industries heralded the new capitalism paradigm, a further development of the new liberalism adapted to the 21st century, a society of the third services, where art, culture, entertainment, science, design and other so-called creative activities are joined in one centre. According to Coy, the corporations will have to change to this new economy – otherwise they will die and disappear.

In France, the cultural policy does not only depend on the state’s laws and decisions, but is also developed by local authorities such as region, department and city councils. The political decisions on how these budgets are redistributed towards culture depend entirely on the decisions of each council’s committee under the direction of elected local representatives. These representatives include: the elected mayor of a city, the elected president for a region – Conseil General, and the elected president for a Department – Conseil Regional.

The state cultural policies are represented for each region of France by the DRAC (Direction Régionale des Affaires Culturelles) who represent and apply the decisions of cultural policy taken at a national level by the Ministry of Culture. Local unelected advisers for the Ministry of Culture implement regional funding policies handed down by the state for each domain: dance, writing, music, theatre, cultural heritage, cinema or digital amongst others.

Local cultural priorities hinge on the decisions of those elected individuals, including decisions at a state level, as to whether the arts, sports and education of the city, region and department will be financially supported. Therefore, in order to understand cultural policy in France, one must first understand these decentralised democratic power structures.

There will be a different cultural policy – whether you live in Nantes, Lille or Paris which are socialist cities with local representatives who have defined culture to be as important as other activities in their cities or regions. Local representatives have great power in this area. For example, whilst cities like Tours, Provence and the Region Côte-Alpes d’Azur are represented by the Socialist and the Left party, they do not have the same vision for developing cultural and art

⁴ Peter Coy, (2000), “The Creative Economy”, http://www.businessweek.com/2000/00_35/b3696002.htm

policy to the same extent as Nantes, Lille and Paris. This lack of support is felt heavily by local associations, cultural industry start-ups and arts organisations which in turn struggle and fall behind in the development of artists' projects and the diffusion of culture. UMP (right wing) party representatives tend to direct their cultural policies towards business and entertainment industries, usually organisations relying on their own financial means or an ability to generate income. However, socialist cities like Nantes have introduced the concept of creative industries as a process to bring about greater collaboration between cultural organisations and business. Iles de Nantes and similarly Iles de Seguin are the centrepieces of these local cultural policies and are held up as models of success for the rest of France's cities to follow.

"The Creative District, a living lab for urban development

*This new district, which covers fifteen hectares on the western tip of the Ile-de-Nantes, is the fruit of a project to transform the former Alstom site. The site combines culture and technical innovations, as it plays host to five creative industries (communication, design, performing arts, architecture and visual arts)."*⁵

The concentration of creative potential in Nantes, stated with an official communication referring to a project highlight as "the attractivity of the territory". This concept underpinned the future of cultural policy in Nantes during the last two decades. Somehow these developments highlight Michel Foucault's position in his book *Birth of Biopolitics*⁶, where he said the economy would become richer and richer where the economic subject is directly established by the state and not through competition following a path of unlimited economic progress. Foucault goes on to suggest that this economy will take over all human activity and especially those activities that will bring new competencies in a global market.

Three years of industrial cultural production

The Fabrique has been open for three years. Following a tripling of activities from (2011–2013) APO33 has experienced both the potential and limits of this concentration of cultural activities and resources bound to one geographical location. This location was set up to help late capitalism in peripheral post industrial

5 Nantes Metropole website, "Annual Report 2012", <http://www.nantesmetropole.fr/nantes-metropole/annual-report/the-ile-de-nantes-an-urban-development-project-with-a-european-dimension-51605.kjsp?RH=1339601945740>

6 Michel Foucault (1978–1979), "Birth of Biopolitics", Paris, Gallimard, Seuil.

cities to escape its own death by feeding it with much needed new creative potential. One positive experience of this policy has been our potential to touch the masses – the “grand publique”, otherwise known as the general public. Small scale organisations working outside of mainstream activities seldom have access to the large audiences enjoyed by large established and well financed institutions, and to the same extent, mainstream audiences seldom have knowledge of or access to challenging and emergent cultures supported by these smaller, grass roots cultural projects. In the case of the Fabrique, an association such as APO33, promoting experimental, intermedia and contemporary artistic practices can also reach this larger mainstream audience.

It has been important to actively explore our activities and their reception by these new audiences. One reason for this is that it separates the association from its “underground” roots. We no longer appear as a bunch of strange people doing strange things in corners: as a “niche” institution as we have often been described. Our position in this collective governance allows APO33 to reach a wider audience without having to compromise on content and without becoming a big institution.

The limits are clearly in the collaboration with other local institutions related to the Fabrique. In the context of the Fabrique, only four associations survived the process. Two of them are large multi-million euro funded “not for profit” associations mixed with business arms that profit from the revenues of restaurants, bars, tours, ticket sales, etc. ... The other two, including APO33, receive barely enough to fund their projects at the Fabrique. There are two speeds in the Fabrique, which creates a tension in the collective process of its common direction, whereby the “lesser associations” are unable to physically or practically keep pace with the administrative procedures and demands placed upon them, mostly due to very limited staff capacity. Without making practical allowances for these differences, inequalities have been exposed through decision making process and the introduction of new modes of governance for the Fabrique being announced in a top down manner by the larger associations and imposed without concurrence or real democratic process.

Public-private partnership is held up as a model cultural strategy in Nantes and throughout France. Huge amounts of local and national funding and resources are pumped into key institutions under the premise that this will trickle down and serve to enrich local, regional and national art scenes. The reality is that most of such funding is diverted towards what is considered to be “popular” or in other words a “vote-winner” with an established fan base, guaranteeing ticket sales and generating income. At best this is driven by what are “safe” and “accepted” norms for those practices, at worst by cynical reinforcement of art markets and

corporate music production with links to government and through lobbying.

On the surface, this stance appears logical – with vast and dominating media coverage such institutions often tout their popular success, on the curation or programming they claim to represent “excellence” in the arts. However, we would argue that popularity is neither a prerequisite for “excellence”, nor is institutional power an indicator of informed cultural taste. Indeed, in many cases it can be quite the contrary – standard, easy on the eye, middle of the road, etc. Far from feeding the general public regurgitated forms that were once radical 20, 30 or even 60 years ago, “excellence” in the arts should at the very least challenge the public rather than lulling the majority into a cultural and political coma.

Today APO33 sees itself as a vital tool for artists who experiment with new media, digital politics, sound arts and experimental music that has yet to find its place within the larger cultural institutions. This position has become increasingly important to us since embarking on various extended European collaborations with organisations of a similar size and objective. We have also seen a similar picture across the EU with regards to access and support for organisations that aim to promote avant-garde and bring emergent cultures to a wider audience.

Organisations across Europe are structured economically and practically in relation to the local and national context, and these structures invariably reflect the local and national policies towards culture and fringe activities. The innovative approaches to work and arts we have encountered through these exchanges have had a lasting impact on our association and its present structure. Our ambitions for future developments are based around strengthening these interrelations of work and art practices in the longer term through international networks and partnerships, as this creates important points of exchange and links to local and regional artists of a peripheral EU city such as Nantes. The movement of ideas and artists’ practices across European borders has solidified our specific local context as an organisation dedicated to experimental arts and sound.

Another Failed Love Affair with the State

Stevan Vuković

“Mutuality, informality, fluidity and continual cultural feedback” for the work “inherently linked to autonomy and self-determination”, performed within communities of “relatively self-determined informal networks and mutual support systems”¹– this is what continually attracts the majority of non-conventional creative people who get professionally involved with art and culture to start working freelance, outside of the domains of both the public administration and the ‘managed creativity’ of the ‘creative industries’. This is a global phenomenon, just like the capitalist economy in its post-Fordist phase, so also the cultural field in Serbia today is not exempt from it. For some people the image of that type of work was simply too seductive to be refused because it seemed to provide a “self-managed work-life free from rigid supervision and conformity, where independent initiative was prized above all.”² The typical mantra of a member of this quite heterogeneous swarm of cultural workers, when facing the risk of being co-opted, is:

*“It’s not about production, it’s about **reflection**.*

*It’s not about security, but about **experiments**.*

*It’s not about output, but about **input**.*

*It’s not about graphs, but about **people**.*

*It’s not about similarities, but about **differences**.*

*It’s not about majorities, but about **minorities**.*

*It’s not about the private domain, but about the **public domain**.*

*It’s not about financial space, but about **cultural space**.”³*

* * *

When I joined the protest of art workers in Belgrade at 6 p. m. on June 22, 2013, the first of that kind taking place locally in decades, I thought I was joining that swarm. I also thought that, even if the local scene did not make a giant leap towards

1 Gerard Strange and Jim Shorthose: “The New Cultural Economy, the Artist, and the Social Configuration of Autonomy”, in: *Capital & Class*, 2004, page 47.

2 Andrew Ross: “Nice Work If You Can Get It – Life and Labor in Precarious Times”, New York and London: New York University Press, 2009, page 44.

3 From a text / statement by artist Annelys de Vet: “Creativity is Not About Industry”, in: Geert Lovink and Ned Rossiter (editors): *My Creativity Reader: A Critique of Creative Industries*, Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2007, page 153.

structural changes in public financing and social status of non-commercial art in Serbia with that event (or even produce a fairly good plan on how to proceed), a new form of sociality would emerge. I hoped to hear the familiar mantra, which always helps strengthening the collective identity among non-co-opted art workers. But I was totally wrong. About 800 people were standing in the Square of the Republic for an hour, chatting among themselves as though they were at some vernissage. Some of them did carry banners with pathetic slogans on the culture in Serbia being “murdered”, “massacred” and “destroyed”. Similar demonstrations took also place in other towns like Novi Sad, Niš and Vršac. Finally, like one of the rare local web portals for independent critical journalism described it, at exactly 7 p. m. “it was announced through a loudspeaker that the protest will continue in the next days... So far there are no clues when and with which goal.”⁴ But what impressed me the most was the slogan that was used in the very announcement of the event: “State=Culture” (“Država=Kultura!”).⁵

* * *

Branislav Dimitrijević, a curator from Belgrade, openly questioned in the local daily *Politika* why “one of the demands was not the resignation of the Minister of Culture, Bratislav Petković”. According to him, the problem the art workers had with the ministry were not only related to finances, but also to “a detrimental system and principles”.⁶ But the art workers presented themselves as workers in the field of culture, a field neglected by the state, and they were only sending an appeal for a strong leader to change that. They did not want confrontation, only some more recognition from the state. “What you as revolutionaries aspire to is a master”⁷ – that was what Jacques Lacan said once to another group of 800 people eager to protest, wanting to change the system without having a discourse for that. They were activist students at Vincennes, in 1969, and they knew what they did not want, but not really what they did want. According to Lacan, their protest was an appeal to have a master (any master) to tell them what they should want, and appeals of that kind can be found in different contexts, such as this one, in which the protest was ended with a call to regather seemingly with “no clue when” and “with no goal”.⁸

4 <http://pescanik.net/2013/06/prvi-sat>

5 That slogan was featured, for instance, on the front page of the June edition of the *Ludus* magazine, published by *The Drama Artists' Association of Serbia*, one of the artists' associations initiating the protest.

6 <http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Kultura-u-mrklom-mraku.lt.html>

7 Jacques Lacan: “*Impromptu at Vincennes*”, published in: *Television: a Challenge to the Establishment*, New York and London: W. W. Norton & Company Inc, page 126.

8 The only articulated opinion that has claimed the opposite was of the authors of an article at Art Leaks blog, but it did not present the view of the institutions that signed the call and organized the event: <http://art-leaks.org/2013/06/23/artists-and-cultural-workers-stage-massive-protests-in-serbia>

There were numerous problems motivating artists to join the Belgrade protest. Some were just an echo of the European and global economic turmoil, which appeared with the financial crisis of 2008, and haven't been solved since. Other problems, however, were quite local, relating to the inefficiency of the over-bureaucratized state apparatus in the area of supporting art and to the prevailing neoliberal paradigms in art management, restrictive to non-profit art-related activities. So, when the Drama Artists' Association of Serbia, the Association of Film Artists of Serbia, the Association of Musical Artists of Serbia, the Association of Fine Artists of Serbia, the Composers' Association of Serbia, the Serbian Literary Society and the Association of the Independent Culture Scene of Serbia jointly initiated the protest, there was hope that it could evolve into a large discussion platform, to be used both to address the problems mentioned and to help redefine the position of artists and artists' associations in the society. Unfortunately, that did not happen. I can easily guess why: My guess is that the anxiety generated by the highly precarious position of artists and other workers in the field of art induced a need for imaginary ready-made solutions.⁹

"If you want to survive, you have to be competitive and if you want to be competitive, you must be connected, receive and process continuously an immense and growing mass of data." That is Bifo Berardi's external description of the workers' position in the 'semicapitalism' of today, which then, in the internal sense, on the psychological level, brings them "a constant attentive stress, a reduction of the time available for affectivity" and "provokes an effect of devastation on the individual psyche: depression, panic, anxiety, the sense of solitude and existential misery"¹⁰. In an analysis of the same phenomenon, more focused on the workers in the fields of art and culture as "poster boys and girls of the new 'precariat'", Rosalind Gill and Andy Pratt provided a whole range of factors that destabilize them: "a preponderance of temporary, intermittent and precarious jobs; long hours and bulimic patterns of working; the collapse or erasure of the boundaries between work and play; poor pay; high levels of mobility; passionate attachment to the work and to the identity of creative laborer (e. g. web designer, artist, fashion designer); an attitudinal mindset that is a blend of bohemianism and entrepreneurialism; informal work environments and distinctive forms of sociality; and profound experiences of insecurity and anxiety about finding work, earning enough money and keeping up in rapidly changing fields".¹¹

9 Realizing that the "invisible hand of the market" will never solve their problems, they turned to the state.

10 Franco 'Bifo' Berardi: "*Precarious Rhapsody – Semicapitalism and the Pathologies of the Post-Alpha Generation*", London: Minor Compositions, 2009, page 42.

11 Rosalind Gill and Andy Pratt: "*In the Social Factory? – Immaterial Labour, Precariousness and Cul-*

An imaginary projection of a powerful state “murdering the culture” could help in “transforming this agitated uncertainty of anxiety into the sure knowledge of fear”,¹² which would be the fear of the reanimation of the authoritarian Serbian state from 1990, a state that was constantly at war with both internal and external enemies. But such a reanimation is currently not taking place. Although there seemed to be a certain revival of the nationalist paranoia in spring/summer 2013 on the level of rhetoric, it didn’t have an effect on official public policies. For instance, Radoslav Pavlović, Counselor for Culture to the President of Serbia, officially announced that some films financed by the Ministry of Culture were anti-Serb. Živorad Ajdačić, Secretary General of the Cultural Educational Community of Serbia, actually made a list of those films,¹³ but they received nothing but public criticism. Even the Serbian National Culture Council, as the administrative body of experts from the field of art and culture with the goal to report to the National Assembly on cultural policy issues¹⁴, strongly attacked these patriotic crusaders and their “rude misuse of the word ‘patriotism’”, officially demanding to stop treating the films in question as anti-Serb.¹⁵

The request for the resignation of the current Minister of Culture was important not because he is thought to be part of some secret plan to deliberately destroy the culture in Serbia or just the non-patriotic part of culture, but because he is part of no plan at all, and he feels OK with that. He behaves politely, has coffee with journalists once a month and tells them all about new budget cuts and other restrictions. He tactfully explains why the National Museum has been closed for renovation for the last ten years, and the Museum of Contemporary Art for six, and why their reconstruction will not take place in 2013 either. He also tells them that jazz musicians play for pleasure and not for money (which they did not get from the ministry)¹⁶ and that the budget for film production for 2013 will be zero euros. He also always politely explains that there are more important issues on the public agenda than the cultural ones, even using witty examples, such as: “How to explain to someone who has no money even to buy medicine that the cultural

tural Work” – *Theory, Culture & Society 2008* (SAGE, Los Angeles, London, New Delhi, and Singapore), Vol. 25 (7–8), 2008: page 21.

12 Iain Wilkinson: “*Anxiety in a Risk Society*”, London and New York: Routledge 2001, page 87.

13 “*Karaula/Border Post*”, by Rajko Grlić (2006), “*Ako zrno ne umre/If the Seed Doesn’t Die*”, by Siniša Dragin (2010), “*Podunavske Švabe/Danube Swabians*”, by Marko Cvejić (2011), “*Srpski film/A Serbian Film*”, by Srđan Spasojević (2010), “*Šišanje/Skinning*”, by Stevan Filipović (2010), “*Turneja/The Tour*”, by Goran Marković (2008), and “*Sveti Georgije ubiva aždahu/St. George Shoots the Dragon*”, by Srđan Dragojević (2009).

14 It was established by the Law on Culture in 2009: http://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_kulturi.html

15 <http://www.nsk.gov.rs/aktuelno.php>

16 <http://www.poboks.com/article/29760>

workers are enraged because there is no money for some film?”¹⁷ The financial issues don't concern him, as the solutions for them are to be found in Creative Industries.

The public administration in Serbia mainly perceives the concept of 'creative industries' as some magical solution to all financial problems in culture and even further (for these industries are to provide financial benefits for the whole community). The term was even used for the first time in official documents of the Ministry of Culture of the Republic of Serbia back in 2001, when it was noted that a part of the objectives of cultural policy reform is also “the revitalization of cultural industries”.¹⁸ The Task Force for Creative Industries was established only in 2010. Perhaps the most paradigmatic outcome of its engagement so far was the book *Creative Serbia: New Direction of Development from 2011*. In its preface Snežana Stojanovic-Plavšić, at the time State Secretary of Culture, wrote that it “maps and represents the potential and examples of good practices in Serbia”¹⁹, and it then continues with a mix of flower arranging, naïve painting, experimental graphics, commercial pop music, graphic design, book publishing, and even exploiting a mammoth corpse for touristic purposes. How these examples could help produce income is a mystery, when research data indicates that “two-thirds of Serbian citizens (67 %) can allocate up to 20 euros per month to meet their cultural needs, a quarter can afford to spend up to 50 euros per month on cultural activities and only 7 % of the population more than that”.²⁰

Other researches clearly indicate that the “quality of the art scene depends on the impact of poor production capacities of artists and galleries, as well as the inability of state institutions and society as a whole, to seriously invest in contemporary art”. Since there is also a “lack of modern legislation that would encourage investment in art”, what comes as a result is that “an increasing number of local artists are going abroad”.²¹ An invitation to participate in local creative industries won't hold them back. Is there some other solution? If there is, the state is not going to offer it – it has to be developed through self-organizing, through generating autonomous forms of sociality and, as mentioned at the beginning, different “relatively self-determined informal networks and mutual support systems”.

17 <http://www.novimagazin.rs/vesti/petkovic-imam-rezultate-i-ne-bojim-se-rekonstrukcije>

18 “Ministry of culture and media of the Republic of Serbia: *View on the Three Years of Activities of the Ministry of Culture and Media of the Republic of Serbia 2001–2004*”, Belgrade: Ministry of Culture and Media of the Republic of Serbia, 2004, page 17.

19 Gojko Rikalović (editor): “*Kreativna Srbija: novi pravac razvoja*”, Beograd: Anonymous said: 2011

20 Petar Cvetičanin and Marijana Milankov: “*Kulturne prakse građana Srbije – preliminarni rezultati*”, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 2011, page 67.

21 Anica Tucakov: “*Price of Arts in Serbia*”, in Gojko Rikalović (editor): *Western Balkans: Regional Art Market, and not a Fiction?*, Belgrade: Anonymous said, 2012, page 75.

Cultural Politics in an Era of Financial Crisis — the Case of Athens

Afroditi Psarra · Maria Varela

The process of creating art and managing cultural production has always been a challenging task, let alone in a country in the middle of a financial crisis. Greece is an extraordinary place with an incredible cultural and artistic tradition – as some might say – a cultural starting point for mankind, but often this past overrides the present and the future of contemporary artistic production. It is a known fact that Greek cultural policy has always concentrated on supporting the touristic exploitation of archaeological sites and focused on investing most of the European Union's financial support on the restoration and development of the reminiscence of Ancient Greece. The history of the last thirty years has shown us that contemporary art in Greece has been supported mainly by the private sector through galleries, private institutions and museums – with very few exceptions.

The last Greek governments have exponentially reduced spending on cultural policies to the minimum, as has the current government which has introduced radical budget cuts severely affecting the financing and the support of cultural structures. This policy includes the sudden closure of the public broadcaster (ERT), the cancellation of art and music courses in high school and consequently, the massive dismissal of thousands of people from the public cultural and educational sector. If these actions are not revoked in the near future, Greece will face tremendous cultural differentiations between the current generation of young people and those to come by creating irreversible educational gaps in the population.

The sudden closure of the public broadcaster that took place last summer had very serious repercussions in the cultural sphere. ERT was one of the main sources of funding for Greek filmmakers, and its closure has created tremendous problems for directors, producers and distributors. It is also important to underline that ERT had been the only carrier of news and culture in isolated areas in Greece where digital television has not yet arrived as well as a link to Greek diaspora – a link that is broken at the moment. A few private institutions that have continued to support artistic production still exist, however, these cultural carriers are not accessible to everyone.

To draw a quick outline of the situation: Pre-internet era artistic production in Athens was part of a local market that ran through the galleries. Even though there had been efforts to present art outside this pre-established circle, those activities were more associated with anarchist political groups and squats. A positive first

step in Athens happened in the 1990s with the Deste Foundation, a cultural centre founded by Dakis Ioannou, one of the most important art collectors in Greece and Cyprus. The Deste Foundation started as a space dedicated to showing (and for the first time not interested in selling) contemporary art; and a network of curators, critics and more were the ones that introduced European and worldwide art to the Athenian scene and audience. While its value must not be underestimated, as an organization it was never open to proposals from local artists or groups. In 1997 it created the Deste Prize which was the first effort to support young local artists, but to this day, more than fifteen years later, there has never been an open call for artworks, and the candidates are proposed by the curators that work for the institution.

One of the few public institutions that have supported the local artistic community is the National Museum of Contemporary Art (EMST) that was inaugurated in 2000. Although the museum has organized numerous exhibitions, it has always functioned under a limited budget and has been accommodated by other public institutions as it does not have its own permanent building. The new building is supposed to be inaugurated in early 2014 – a project that has taken almost ten years.

Another aspect is the case of private art institutions which exist as socio-economic systems where cultural products are created and consumed at the same time. At the moment they are the only organizations in Greece that have the economic status to produce art, however, they are not open and available to local artists. They follow the same path as the rest of their kind in Europe. Most of the production selected to be presented come in the form of a worldwide – star quality – tour, mostly at a high cost, but well acknowledged. These types of institutions are organized around different mass media such as the print media, radio and television in order to attract viewers, but more importantly to achieve a general feeling of active cultural production. Furthermore, the use of mass media as the main communication tool serves to achieve certain stabilization goals: a general opinion that cultural production is not threatened in Greece; the need of people to believe that art production is well protected and preserved, which would consequently alleviate the feelings created by the economic distress of the country. As these major cultural institutions are perfectly integrated into political and economical subsystems, they manage to attract huge audiences, considering the small number of people that are in control of and produce them.

The financial instability, the amorphous fluidity of the political scene and the lack of authorities' responsibility have led the public to forget the static idea of being and to assume the idea of a constant becoming. The endlessly appearing restrictions become the driving force to generate originality. In this hectic climate many groups of artists decided to come together and create independent art spaces. Unemployment

and financial difficulties have forced people to create their own means of production and exposure, and have helped nurture an emerging art scene that extends to all fields of contemporary practices. At the moment Athens is witnessing a massive proliferation of independent project spaces, art cooperatives and individual initiatives which, when analyzed as phenomena, seem to be governed by inherent creativity. Even though these initiatives have to contend with an everyday struggle for their survival, they manage to bring forth coherent programs, organize a variety of events and work on a basis of collaboration and public participation. It is important to understand that this is not an isolated phenomenon; in fact, all over the world numerous DIY initiatives, hackerspaces and fab labs are emerging and the Maker movement is spreading.

Due to the current socio-economic difficulties a remarkable percentage of highly educated young Greek people aged 20–35 who had been living and/or working abroad have returned to Athens. This group is familiar with the concept of alternative cultural production and experimental forms of art. Consequently, when independent initiatives appeared on the scene, these people's input played a major role as they embraced and supported them. Their overwhelming reaction was followed by their need for communication and knowledge exchange from one actor to another, or from one system to another, which naturally caused structural changes in to the existing system. At the moment this exchange started to take place, a mutual knowledge relationship was built. This relationship is and will be responsible for causal interactions and structural effects.

The local independent spaces work on a basis of synergy and participation, where individual tasks are adjusted and continually redefined through interactions with others. The bond with others becomes the main responsibility, and the more information is shared, the more interdependent the audience and the producers become. In the way this emerging model works, there is no specific purpose or task. It is shaped during the procedure according to the needs that arise. There are no formal behaviors and there is no standardization of procedures, but innovation is the imperative. There are no specific roles as no specific tasks are defined. The whole culture of such an organization is based on the rejection of, the until that point, accepted values. Consequently, as is the case with every self-organizing system, the results of production become unexpected but more real and beneficial for the society itself. The freedom of the audience to interact with the artistic product and affiliate with the methods and practices of artistic media depends on the individual subjective knowledge which, when merged with the others', produces the most objective information.

Another interesting outcome of this dynamic is that a whole new group of people has emerged over the last years during the crisis: The educated middle class who haven't got any prospects or even employment which the capitalist system is meant

to offer them. In previous years, working in cultural production entailed a certain tolerance for financial instability. Nowadays in Athens, where financial instability is an accepted fact, working in the field of cultural production doesn't seem more risky than any other field, which leads to more people engaging in that process.

Private institutions and traditional galleries on the one hand and independent project spaces and initiatives on the other differ in the way they operate regarding their perception of audience. The working philosophy of the second group is characterized by decentralizing the program control. Through open calls, organizing workshops and promoting participatory and experimental projects each receiver is considered a potential transmitter. Therefore, the nature of this philosophy can be called dipolar, as it produces output and receives input at the same time. Emphasis is placed on feedback from the audience and on interaction through participation. All these qualities of any self-organizing system encourage a process of political discourse.

Simultaneously, the internet introduced a whole new autonomous system which surpassed many traditional outlets. People are connected at all times. Information is spread so rapidly that the need is transferred from a space that hosts artworks to a space that hosts already existing online communities in order to exchange knowledge and experiences. A common cultural space, being open and based on sharing, gives the possibility of culture construction, or subculture, devolving from the formation of a new identity. The consumption of culture produces a variety of meanings demonstrating that the old limitations of what the identity of a cultural space is have been radically altered, and most of the current power emanates from the audience's need to survive as an identity-sharing group. These common spaces' functionality and character might be built on a self-organized model, but the fact that they emerge becomes a phenomenon of self-organization itself, manifesting itself in the spontaneous formation of distinctive temporal, spatial or functional structures that contradict the existing structures. Furthermore, there is a sense of community and mutual support between these art spaces that is manifested through frequent meetings between groups and other documentation efforts, like film documentaries, public talks and debates.

The problems that arise from this situation are numerous. Firstly, there is no concept of public or private funding. Public funding has disappeared since the very first budget cuts of 2008, and private support is an inevitable risk for companies which, with very few exceptions, are mostly interested in investing in major productions. The only restricted source of funding are EU programs, and that financing is usually directed to established art fairs. Striving to overcome the financial constraints, the dependency on an external source of energy makes the system more fragile and sensitive. The fragility is obvious since the whole structure

would be destroyed if the external source disappeared. This external source of energy is the audience, its participation and the motivation to remain and support this community. The independent art spaces' premise is to be self-sufficient, while contrary to their characterization as independent, they become fully dependent on the community and the audience involved. Moreover, their sudden emergence may appear partly spasmodic. As there is no guarantee for their financial survival, their existence might be a current trend that could easily become outdated soon.

Furthermore, due to the DIY character of such initiatives, the spaces they operate in do not meet the requirements of security licenses according to the official public standards. Art practices such as workshops and performances are recent entrants to the Greek art scene. This late appearance creates certain problems for spaces that host such practices when it comes to the question of which category of spaces (from specific options that are legally recognized) they belong to, ending up juxtaposing them to the law because of the inability of the outdated legislative framework to understand their nature. It is a common fact that apart from their internal functioning problems they have to fight against public authorities (state, municipality, municipal police forces) who try to shut them down at any cost in order to preserve and promote the private interests of the area that generate financial benefits.

Epilogue

Culture is a social process that produces common meanings that signify certain entities. When people find themselves in a society of rapid change, common understandings and meanings of the social world are formed. The cause and effect relation is circular, and practices of human actors again produce social structures which produce more practices that induce the production of further social structures and relationships. Observing the case study of Athens, the structure of the system might have changed dramatically, but it will definitely continue changing. However, no one can predict the extent of this change and in which way these structures are going to be transformed. The character of the transformation itself is autonomous and free to adopt any change, depending on financial, political and social factors. Consequently, what must be emphasized in this emergent scheme is a structure of flexibility and innovation that by involving audiences whose members can be mobilized as individual members of communities and treated as actors, manages to protest against and compete with the existing system.

Das Verschwinden der Netzkünstler_innen

Jogi Hofmüller

Irgendwann in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts erreichte das Internet die Aufmerksamkeit der breiteren Öffentlichkeit. Wie schon öfter im Laufe der Geschichte (siehe Videokunst, Faxkunst, Radiokunst, Medienkunst u. s. w.) begannen neugierige und/oder technikaffine Künstler_innen sich relativ früh mit dem neuen Medium zu beschäftigen, und der Begriff „Netzkünstler/Netzkünstlerin“ bzw. „Netzkunst“ tauchte erstmals in Texten auf. In ihrem 2001 veröffentlichten Artikel „Was ist ein Netzkünstler?“ beschreibt Verena Kuni einige Vertreter_innen des Genres sowie deren Projekte. Am Beginn des Textes ist zu lesen:

„Der Netzkünstler gilt als Inbegriff eines kreativen Subjekts, das trotz oder gerade wegen seiner Außenseiterposition gesellschaftlich relevante Aussagen zu formulieren vermag. Seit den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts lässt sich eine intensive Auseinandersetzung bildender Künstler_innen mit diesem Status beobachten.“¹

Das Auftauchen der Netzkünstler_innen lässt sich weder genau datieren, noch ist es ein isoliertes Phänomen. Vielmehr steht die Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten des Internets in Zusammenhang mit Kunstformen und Strömungen, die sich im Laufe des 20. Jahrhunderts entwickelten. In einem 1997 auf Telepolis erschienenen Aufsatz schreibt Tilman Baumgärtel:

„Fast allen Kunstprojekten, die sich mit diesen neuen Kommunikationstechnologien beschäftigten, lag eine ähnliche Idee zugrunde: die Kunst mit Hilfe von Telefon, Fax, Fernschreibern oder mit Computernetzwerken wie dem Internet aus den Museen und Galerien zu befreien, und in den neu entdeckten Raum der technischen, globalisierten Kommunikation zu überführen.“²

1 Verena Kuni, 2001, „Was ist ein Netzkünstler?“

http://www.obn.org/reading_room/writings/down/vk_wnk_02.pdf, zuletzt gesehen 2013-09-09

2 Tilman Baumgärtel, 1997, „Immaterialien“

<http://www.heise.de/tp/artikel/6/6151/1.html>, zuletzt gesehen 2013-09-09

In dieser Tradition legten Netzkünstler_innen oft mehr Wert auf die Prozesse, die zur Entstehung eines Kunstwerks führten, als auf das, was daraus entstand. Gearbeitet wurde verteilt im Netz, die eine hier, die andere dort. Wo auch immer Zugang zum Netz möglich war, konnte mensch sich direkt in die Produktion einklinken. Oft blieb von derartigen Performances im Internet nichts übrig als das eine oder andere Bildschirmfoto, ein paar Zeilen aus einem Chatroom oder Videoaufnahmen, die an einem der beteiligten Orte zur Dokumentation gemacht, aber nie bearbeitet wurden. Die Arbeiten beschäftigten sich damit, Möglichkeiten des Netzes auszuloten, neue Räume zu schaffen, mit dem Netz zu spielen und die neuen Formen der Kommunikation und Interaktion kritisch zu betrachten.

Daraus lassen sich einige der Eigenschaften ableiten, die der Netzkunst anhaften und es ihr offensichtlich schwer machten, im Kanon der Kunstgeschichte Fuß zu fassen. Flüchtigkeit beispielsweise zeichnet viele Projekte aus, die im und über das Netz realisiert wurden. Das Werk verändert sich ständig, wird eventuell von den Betrachter_innen beeinflusst und entzieht sich somit erfolgreich seiner Dokumentation. Durch die Immaterialität von Netzkunstprojekten erschwert sich weiters deren Einbettung in klassische Ausstellungssituationen. Vielmehr wird die Galerie durch den Server ersetzt und somit obsolet. Die entstandenen Werke – so dieser Begriff überhaupt anwendbar ist – sind über das Internet zugänglich und erscheinen auf den Monitoren der Rezipient_innen, bringen deren Lautsprecher zum Vibrieren und sind oft mehr dazu angetan, zu irritieren, als zu unterhalten.

In zeitlicher Nähe zur Entstehung des Netzkunstbegriffes gründeten Aktivist_innen Netzkunstinitiativen, deren eine Gemeinsamkeit die Errichtung von Infrastruktur war. Unter diesen Initiativen waren unter anderem t0.or.at, subnet.at, servus.at, mur.at, med-user.net und ljudmila.org. Diese Infrastruktur – Server, Netzwerke, Zugangsmöglichkeiten zum Netz – war eine wichtige Alternative zu den oft von Künstler_innen genutzten Einrichtungen auf Universitäten oder bei wohlwollenden Firmen. Möglich war die Entstehung der Netzkunstinitiativen nicht zuletzt dank des Einsatzes einiger weniger Beamter im damaligen Staatssekretariat für Kunst und Kultur, die die Vorstellungen der Netzkünstler_innen nicht nur teilten, sondern auch tatkräftig unterstützten.

Vielleicht liegt es an der Schwierigkeit, Netzkunst auszustellen, vielleicht an der faktischen Unmöglichkeit, sie zu besitzen. Jedenfalls stellte Armin Medosch in seinem 1999 auf Telepolis erschienenen Artikel „Adieu Netzkunst“ fest:

„Gibt es in den gegebenen Strukturen einen Markt für Netzkünstler, der ihnen für ihre Tätigkeit ein lebensfähiges Einkommen sichert? Auch wenn

es immer öfter Berichte von Verkäufen von Netzkunst gibt und wenn mehr und mehr Institutionen beginnen, ihre Claims im Netzkunstbereich abzustecken, so fällt die Antwort wohl immer noch negativ aus.“³

Mit anderen Worten: Netzkunst bleibt weitestgehend brotlose Kunst. Der Kunstmarkt orientiert sich weiterhin an Objekten, Greifbarem und vor allem Besitzbarem. So grundlegend anders sieht es heute, 14 Jahre später, auch nicht aus. Was sich allerdings in der Zwischenzeit beinahe ins Gegenteil zur Situation der neunziger Jahre verkehrt hat, ist die Subventionspolitik.

Der anfängliche Mut zum Experiment (zumindest seitens des damaligen Staatssekretariats für Kunst und Kultur) und zur Förderung der jungen Erscheinung namens Netzkunst ist dem Pragmatismus der letzten Jahre gewichen. Ausgerechnet Franz Morak, der in jungen Jahren auch als Schizo-Punk zu hören war, erklärte in seiner Funktion als Staatssekretär für Kunst und Kultur und in heiliger Allianz mit dem damaligen Bundeskanzler Wolfgang Schäussel das Internet bzw. die Internetgeneration zum Feindbild. Die damals ausgerufene Devise, nur mehr Projekte, aber keine Infrastruktur mehr zu fördern, ist bis heute gültig und weit über das mittlerweile wieder existierende Kunstministerium hinaus mit wenigen Ausnahmen tägliche Praxis der Fördergeber.

Diese Maßnahme war vor allem für die noch recht jungen Institutionen, die sich der Netzkunst verschrieben hatten, ein Bremsklotz; denn die gaben ihr Geld zum Großteil für die Infrastruktur aus, die den Netzkünstler_innen als Bühne, Labor und Werkstätte dienen sollte. Die freundlichen Hinweise der Kunstpolitik, mensch möge sich doch Geld aus der Privatwirtschaft besorgen, möchte ich nicht weiter kommentieren.

In einem letzten Reformschritt wurde 2011 die Abteilung für Fotografie, Video- und Medienkunst des BMUKK in die Abteilung für Bildende Kunst, Architektur, Design und Mode eingegliedert und dadurch größtenteils ihrer Eigenständigkeit enthoben.

Die verbliebenen Netzkunstinitiativen versuchen sich mit Projekten über Wasser zu halten, doch nur mehr wenige können es sich leisten, eigene Infrastruktur zu betreiben. Vielversprechende Ansätze in Form von Räumen für Experimente, wie das bis 2009/2010 im Grazer Kunsthaus angesiedelte Medienkunstlabor, fielen der Sparpolitik zum Opfer.

Summa summarum übt sich die öffentliche Hand in puncto Förderung von Netzkunst in Bescheidenheit. Nennenswerte Beträge für Projekte bleiben hier wie dort die Ausnahme, und das reicht bei Weitem nicht, um einen belebenden Impuls zu geben.

3 Armin Medosch, 1999, „Adieu Netzkunst“, <http://www.heise.de/tp/artikel/3/3391/1.html>, zuletzt gesehen 2013-09-09

Auch das Internet, wie wir es heute kennen, hat mit dem Netz der Neunziger nicht mehr viel gemeinsam. Zwar reichte es auch damals nicht, eine Website online zu stellen und damit die „digitale Öffentlichkeit“ zu erreichen; dennoch hat, spätestens seitdem Begriffe wie Web 2.0 und benutzergenerierte Inhalte Einzug in die Alltagssprache gefunden haben, die Menge an Seiten, Bildern, Texten und Videos, die online verfügbar sind, dermaßen zugenommen, dass es schon einer enormen Anstrengung bedarf, um heute im Dschungel all der Information überhaupt noch wahrgenommen zu werden. Nachdem die Auswirkungen des Platzens der Dotcom-Blase verdaut waren, machte sich die Industrie daran, das Internet endgültig – und diesmal erfolgreich – kommerziell zu verwerten. Auf diesem Marktplatz finden sich kaum mehr Nischen für nicht marktkonforme, also im weitesten Sinn nicht (ver-)käufliche Projekte.

Der traurige gesellschaftliche Konsens, den ich wahrnehme, sieht in etwa so aus: Wir fördern lieber Musik, die mindestens hundert Jahre alt ist, zahlen Wahnsinnsgagen an einige wenige Stars, organisieren bunte Events zur Volksbelustigung und investieren am Kunstmarkt in Wertanlagen (Was wird wohl der „neueste“ – weil gerade eben als echt bestätigte – Van Gogh⁴ kosten, wenn er erst zum Verkauf steht?), tummeln uns auf Facebook und Co und twittern Belanglosigkeiten. Für Experimente ist kein Mut und somit kein Platz und kaum Geld vorhanden.

Wen wundert es also, dass von Netzkünstler_innen nichts mehr zu hören ist? Womöglich hatte Armin Medosch schon 1999 korrekt festgestellt:

„Vielleicht ist der Netzkunstdiskurs langweilig geworden, weil es gar nicht genug Diskurs gibt, im Sinne spannender, informierter Debatten. Die Künstler sind dafür am wenigsten zu beschuldigen, sondern eher die Kuratoren, Kritiker, Institutionen. Sie haben es bisher nicht geschafft, einen Rahmen aufzubauen, in dem Netzkunst gedeihen könnte und schließlich auch Käufer finden würde. Und wenn die Herausforderungen von außen fehlen, dann bewegt man sich eben weiter und sucht sich diese woanders.“⁵

In unserer globalen Technikgläubigkeit haben wir es weitgehend unreflektiert zugelassen, dass digitale Technologien tief in die Gesellschaft greifen und mehr und mehr Einfluss auf tägliche Prozesse des Lebens nehmen. Enthüllungen eines Edward

4 Website des Van Gogh Museums, <http://www.vangoghmuseum.nl/vgm/index.jsp?page=330726&lang=en>, zuletzt gesehen 2013-09-12

5 Armin Medosch, ebenda

Snowden sind mehr logische Konsequenz dieser Entwicklung als Überraschung. Von Autonomie kann, wenn überhaupt, nur mehr in winzigen, überschaubaren Teilen des Internets gesprochen werden, die sich mehr oder weniger erfolgreich dem Diktat der Verwertungslogik entgegenstellen.

Die Kunst der Kulturpolitik – Kultur im ländlichen Raum

Juliane Alton

Transkription eines Vortrages

„Kulturelle Basisarbeit ist kein Dreck, sondern Humus.“ Walter Titz

Die IG Kultur Steiermark hat uns folgende Fragestellungen aufgegeben: (a) *Unterscheiden sich die Aufgaben von Kulturinitiativen zw. Stadt und Land?* – Wenig! Die Aufgaben sind fast gleich, die Arbeitsweisen unterscheiden sich. (b) *Was bringt der verhältnismäßig größere Einfluss engagierter Einzelindividuen auf den kulturellen Diskurs am Land mit sich?* – Platzhirsche und -hirschkühe, wobei die sehr seltenen Kühe Artenschutz genießen sollten. (c) *Die Situation der einzelnen Kulturschaffenden – und der Initiativen?* – Schlecht!

Damit wären die Fragen ziemlich erschöpfend beantwortet, doch nicht der Humus, indem diese kurzen Antworten wurzeln, durchgearbeitet. Das soll im Folgenden – auch in gebotener Kürze – geschehen:

I. Immer wieder erklären, warum wir Kultur brauchen (Kulturpolitik von unten):

Für eine lebendige Gemeinde, für Entwicklung und für Lebensqualität in der Gemeinde ist Kultur ein wichtiger, ja ein unverzichtbarer Baustein. Kulturfreie Gemeinden gibt es nicht, auch wenn Kultur gerade in kleinen Gemeinden selten im Fokus steht. Und doch ist sie da: In Form des baukulturellen Erbes, in Form der kulturellen Prägungen, Sprachen und Dialekte der Dorfbewohner_innen, meistens aber in Form eines oder mehrerer Kulturvereine. Das alte (1975–2009 gültige) Vorarlberger Kulturförderungsgesetz hat Kultur als etwas definiert, das „über das Notwendige und Nützliche hinausgeht“. Also dachte man an etwas Unnützes, das aber irgendwie über dem Nützlichen und Notwendigen steht. Jedenfalls hat man Geld dafür zur Verfügung gestellt und auch die Gemeinden zur Förderung angehalten: „Die Gemeinden als Träger von Privatrechten sind [...] verpflichtet, die Pflege des örtlichen und bodenständigen Brauchtums zu fördern.“

Heute, im aktuellen Gesetz, klingt das anders: „Das Land bekennt sich zur Freiheit, Unabhängigkeit und Vielfalt des kulturellen Lebens“ und verpflichtet sich, dieses zu fördern. „Die Gemeinden fördern das kulturelle Leben im örtlichen Bereich“ – unabhängig davon, ob es nun bodenständig ist oder nicht. Und tatsächlich: Die Gemeinden kümmern sich um Kultur und leisten beachtliche Beiträge, obwohl

sie keine verfassungsmäßige Verpflichtung trifft. Warum tun sie das? – Weil die Wohnbevölkerung es will und weil es ihnen nützt. Die Bürger_innen engagieren sich persönlich in hohem Ausmaß für kulturelle Belange. Der 1. Freiwilligenbericht des Bundesministeriums für Arbeit und Soziales von 2009 belegt, dass die meisten freiwilligen Arbeitsstunden im Kulturbereich erbracht werden (nicht etwa im Bereich Freiwillige Feuerwehr oder im Sozialbereich): Unglaubliche 1,8 Millionen Arbeitsstunden pro Woche österreichweit. Die Früchte dieser Arbeit sind da und stehen der lokalen Bevölkerung zur Verfügung, auch wenn sie kein Geld gekostet haben. Dass die Gemeinden sich zusätzlich finanziell engagieren, dürfen die Einwohner_innen erwarten.

Es ist nicht einfach, den Nutzen, den kulturelle Betätigung stiftet, zu erfassen und zu beschreiben. Zum einen ergibt sich ein persönlicher Nutzen für die kulturell engagierten Menschen selbst. Viele tun etwas, weil sie damit ihre Lebenssituation, ihre Herkunft und ihre mögliche Zukunft reflektieren. Traditionen werden aufgegriffen, gepflegt, hinterfragt und weiterentwickelt. Wenn den Leuten bestimmte kulturelle Inhalte fehlen, können sie diese selbst herbeiholen. Die kulturelle Arbeit macht Freude, eigene ideelle Ziele werden verfolgt, Gemeinschaft kann erlebt werden. Ähnliches gilt für das Publikum: Es hat Spaß, es erlebt stimmige Bilder, erzielt Erkenntnisse und erfährt Gemeinschaft. Es ist eine Tatsache, dass Kultur wirtschaftlichen Nutzen stiftet – weniger im Sinne der sogenannten Umwegrentabilität, deren Konzept insgesamt fragwürdig ist. Wenn es darum geht, die Hotels voll zu bekommen, können Überlegungen zu kulturellen Angeboten logischerweise nur ein Teilaspekt sein, der umso genauer angeschaut werden muss. Tourist_innen haben ja nicht wirklich andere kulturelle Bedürfnisse als die Wohnbevölkerung, wie Untersuchungen aus der Tourismusbranche zeigen, sie haben aber mehr Zeit. Das macht sie für Kulturinitiativen durchaus interessant. Die Gemeinden machen sich jedoch oft nicht klar, was Spitzenbelastungen der lokalen Infrastruktur durch Touristenströme finanziell bedeuten.

Ein vielfältiges kulturelles Angebot, das professionelle künstlerische Programme ebenso enthält wie die Kulturarbeit von Laien und eine Vielzahl von Beteiligungsaspekten, stärkt eine Region und kennzeichnet sie als weltoffen und aktiv. Das zieht Menschen an, insbesondere jüngere, für welche die Kultur – mehr noch als für die älteren – ein wichtiger Aspekt ihrer Lebensgestaltung ist. Kulturelle Wüsten – auch wenn sie von einem kulturellen „Leuchtturm“ erhellt wären – umgibt im Gegensatz dazu eine Aura der Stagnation. Wer mehr als eine Wahlmöglichkeit betreffend den eigenen Wohnort hat, bewertet das kulturelle Umfeld.

Es gibt eine Vielzahl von Studien, welche die lokale und regionale Wirkung soziokultureller Initiativen untersuchen, zuletzt 2010 eine Publikation der EU-Kommission, welche die Auswirkungen der Kulturförderung im Rahmen der

Strukturfonds erläutert. „Kultur leistet einen wesentlichen und direkten Beitrag zur Wirtschaft und Gesellschaft in Bezug auf Einkommen und Beschäftigung. Sie fördert zugleich maßgeblich das soziale Klima sowie die Entwicklung und Pflege des sozialen Kapitals. Kultur ist ein Motor für die erweiterte Kreativwirtschaft, aber ihr Beitrag wird sowohl in einem technischen als auch in einem allgemeinen Sinn unterschätzt“, heißt es dort. Und weiter: „Kulturelle Aktivitäten und Einrichtungen haben eine große Bedeutung bei der Entwicklung der räumlichen Umwelt von Städten und Gemeinden und besonders auch bei der Rehabilitation alter Industrieorte. Kultur wird eine wesentliche Rolle bei Versuchen zugeschrieben, hochqualifizierte Mitarbeiter anzuziehen und dauerhaft zu beschäftigen.“¹

Eine Nachbarregion Vorarlbergs, das St. Galler Rheintal, hat einen umfassenden Kulturkalender für die Region etabliert, in dem auch die Angebote auf der Vorarlberger Seite des Rheins zu finden sind. Denn die Gemeinden dort wissen, dass ihr eigenes Angebot für eine attraktive Region nicht ausreicht. Und aus dem Boden stampfen kann man ein vielfältiges Angebot nicht, wohl kann eine Gemeinde oder eine Region aber für ein gutes Klima sorgen, indem sie kulturelle Anliegen aufgreift und Räume zur Verfügung stellt. Raum ist eine notwendige Voraussetzung für Begegnung und Kultur.

II. Wenn die Überzeugungsarbeit geleistet ist: Wie organisiert man Kulturförderung?

Stellt man nun Ziele und Instrumente der Kulturförderungspolitik in etwas allgemeinerer Form einander gegenüber, ergibt sich eine Reihe von Schlüsselfragen:

- * Tut die lokale Kulturförderungspolitik das Richtige? Da müssen wir das Umfeld analysieren, die Herausforderungen benennen und diese mit aktuellen Leitzielen vergleichen – so es diese gibt.
- * Wenn bestimmte Leitziele explizit genannt sind, z. B. Vielfalt, Innovation und Nachhaltigkeit, dann stellt sich die Frage, ob die aktuelle Kulturförderungspolitik diese Ziele erreicht. Diese Frage bezieht sich auf die Effektivität und Nachhaltigkeit der Fördermaßnahmen.
- * Gibt es in der Gemeinde eine Art von Fachlichkeit für die Beurteilung kultureller Aktivitäten, Entwicklungen und Notwendigkeiten?
- * Bezogen auf die Arbeit der lokalen Kulturausschüsse lässt sich fragen, ob es Bewertungskriterien gibt, die umfassend, relevant, diversifiziert und zeitgemäß sind. Wir brauchen das Wissen einer kulturellen Community, um die Angemessenheit der Bewertungen einschätzen zu können.

1 Alle Zitate aus: „*Study on the Contribution of Culture to Local and Regional Development – I Evidence from the Structural Funds*“ Executive Summary – Kurzfassung auf Deutsch, September 2010

- * Funktioniert Good Governance – Fachlichkeit, Begründung und Transparenz der Entscheidungsfindung?

Diese Fragestellungen gelten für alle Bereiche der Kultur- und Kunstförderung.

Konkret auf die Kulturinitiativenarbeit bezogen, möchte ich an dieser Stelle deren Herkunft, ihre organisatorischen und ideologischen Voraussetzungen kurz darlegen:

- * Kulturinitiativen sind Kulturorganisationen, die für eine inhaltliche Erweiterung der kulturellen Angebotspalette stehen. Sie entstanden sukzessive unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg, getragen von der Forderung nach einer Pluralisierung und Demokratisierung des sozialen und kulturellen Lebens unter Berücksichtigung der Lebensstile und kulturellen Aktivitäten verschiedener Bevölkerungsgruppen. In diesem Sinne stellt kulturelle Vielfalt ein zentrales Motto von Kulturinitiativen dar.
- * Ähnlich der Volkskultur entstanden Kulturinitiativen aus dem Bedürfnis nach eigener kultureller Betätigung von Menschen, die kulturelle Güter in ihrem Umfeld bewahren, erschließen und zugänglich machen wollten. Im Unterschied zur traditionellen Volkskultur gab es in diesem neueren Feld aber stets eine Gegenwarts- bzw. Zukunftsorientierung. Daraus kann sich ein starkes inhaltliches Spannungsfeld ergeben, da die Bearbeitung von Gegenwarts- und Zukunftsfragen stets gesellschaftliche Problemstellungen aufgreift und nichts verklärt.
- * Ein zentrales Ziel der meisten Kulturinitiativen ist es, Menschen zu aktivieren. Besucher_innen werden nicht als Konsument_innen betrachtet, Spaß und Unterhaltung sind ein notwendiges Aktivierungsinstrument, speziell wenn traditionell eher kulturferne Menschen erreicht werden sollen. Da Konzepte von Emanzipation und Selbstermächtigung eine konstitutive Bedeutung haben, werden Menschen angeregt und unterstützt, selbst aktiv zu werden und ihre Lebenssituation mit künstlerisch-kulturellen Mitteln zur Diskussion zu stellen und zu reflektieren. Für die Kulturinitiativen sind daher auch Bezeichnungen wie Soziokultur (Deutschland) oder Life Art (Großbritannien) in Verwendung.

- * Bildungsinhalte sind aus diesem Grund ebenfalls ein wichtiger Teil der initiativen Kulturarbeit.
- * Kulturinitiativen zeichnen sich durch Selbstorganisationsprozesse aus, die in der Regel „bottom-up“ im Sinne von „Bürger_inneninitiativen“ agieren. Die typische Organisationsform ist der gemeinnützige Verein, vereinzelt kommen gemeinnützige GmbHs vor.
- * Die Entscheidungsprozesse für die wesentlichen inhaltlichen und organisatorischen Ausrichtungen der Initiativen sind demokratisch. Meistens gibt es gewählte, ehrenamtlich tätige Vorstandsmitglieder, die eine Vollzugsfunktion innehaben. Dies führt zu einer spezifischen (kultur-)politischen Haltung, die starre hierarchische Strukturen in Frage stellt. Im Laufe der Etablierung und Professionalisierung solcher Initiativen (vor allem in den 1990er Jahren) entstehen gelegentlich organisatorische Stellen, die mit Anstellungsverträgen besetzt werden.

Je kleiner eine Gemeinde ist, desto wichtiger sind Kulturinitiativen als dynamische Elemente der Sozialstruktur: Sie schaffen Begegnung und Kontakte; sie schaffen Räume der Öffentlichkeit; sie tragen zur Identitätsbildung bei, speziell für Zugezogene; sie bearbeiten Ortspezifika, schaffen überregionale Bezüge und reagieren auf das, was sich in der Gemeinde abspielt.

III. Welche Rolle kann eine Gemeinde spielen?

Was zeichnet eine kulturfreundliche Gemeinde aus? Zunächst geht es um eine positive Grundhaltung:

- * Die Gemeinde erklärt sich für die Förderung von Kultur zuständig, es gibt eine verantwortliche Person als Ansprechpartner_in für Künstler_innen und Kulturschaffende.
- * Die Gemeinde unterstützt Initiativen aus der Bevölkerung und veranstaltet nicht selbst.
- * Die Gemeinde berichtet regelmäßig über ihre Kulturausgaben und -aktivitäten, ebenso bietet sie einen Veranstaltungskalender an, im Gemeindeblatt, auf der Homepage.
- * Die Gemeinde achtet im Rahmen ihrer kulturellen Aktivitäten auf die Einbeziehung und Förderung benachteiligter gesellschaftlicher Gruppen.

Hieran lässt sich die Qualität der Arbeit einer Gemeinde in kulturellen Belangen ablesen:

- * Intakte Gesprächskultur zwischen Gemeinde, Kulturschaffenden und Künstler_innen
- * Professionelle Behandlung von Förderansuchen
- * Die Autonomie der Kulturschaffenden und Initiativen wird respektiert, es gibt keine inhaltliche Einmischung in die Arbeit.
- * Vielseitige Unterstützung (Räume, Material, Personal- und Sachleistungen)
- * Kulturschaffende, Kulturinitiativen und Künstler_innen werden in relevante Entscheidungen der Gemeinde eingebunden und bei Neuerungen konsultiert.

In Tirol gibt es das Angebot „Kultur vor Ort“ für Gemeinden, die Kultur als Bestandteil der Ortsentwicklung sehen. Die Tiroler Kulturinitiative hat einen Workshop entwickelt, den sie gemeinsam mit dem Land Tirol anbietet, damit Kriterien für eine nachhaltige Kulturarbeit und das „Gespür“ für Kunst und Kultur erarbeitet werden können. Allerdings kommt das Projekt nur mühsam vom Fleck, nur wenige Gemeinden nutzen es bislang. Welche Schwierigkeiten und Chancen sich sonst noch bieten können, hat die TKI in ihrem Konzept zur Stärkung der regionalen Kulturarbeit detailreich aufgezeigt.²

IV. Was die Kulturpolitiker_innen meistens nicht verstehen

Alle Menschen haben kulturelle Bedürfnisse – sogar in einer Situation, in der es ihnen am Notwendigsten, an materiellen Grundlagen fehlt. In der Steinzeit haben Menschen beeindruckende Malereien und Steinritzungen angefertigt (wir wissen nicht was noch – vielleicht mündlich tradierte Poesie?), in Konzentrationslagern hat Musik eine wichtige Rolle für die Gefangenen gespielt.

Nicht alle Menschen haben das Bedürfnis, Wagners Ring zu sehen und zu hören, deshalb sollte man ihnen ihre Kulturalität und ihre Wünsche nach anderen kulturellen Inhalten (die einfach oder besonders sein können) nicht absprechen. Das geschieht aber im deutschsprachigen Raum in besonderem Maße, denn die Statistik Austria zählt für ihre „Kulturstatistik“ nur Besuche bei Stadt-, Landes- und Bundestheatern sowie der Vereinigten Bühnen Wien; Besuche bei freien Theatern hingegen fallen unter den Tisch, obschon diese mehr Besucher_innen

2 <http://www.tki.at/kulturpolitik/tirol/konzept-zur-staerkung-regionaler-kulturarbeit.html>

haben, wie aus anderen Quellen bekannt ist.³ Eine genauere Erhebung wäre hier natürlich viel schwieriger und aufwendiger. Dafür wären die Ergebnisse korrekter.

Kulturpolitiker_innen geht es ähnlich. Da sie meistens keine fachliche Basis für ihre Arbeit mitbringen, sind sie von der Vielfalt der kulturellen Angebote und Aktivitäten schlichtweg überfordert. Oft werden diese auch als zu stützender Wildwuchs wahrgenommen. Hingegen überblickt z. B. die Bundesministerin für Unterricht, Kunst und Kultur sehr wohl die Zahl und im Groben die Aktivitäten der Bundestheater und Bundesmuseen, weshalb sie gern für sich in Anspruch nimmt, (nur) für diese zuständig zu sein. Ihre Zuständigkeit für die Vollziehung des Bundeskunstförderungsgesetzes, das die gesetzliche Basis für die Bundesförderung von Kulturinitiativen ist, übersieht sie dabei gerne. Tatsächlich ist die Ministerin aber für Menschen und deren kulturelle Bedürfnisse zuständig – und zwar für alle im Bundesgebiet. Auf Landesebene verhält es sich ähnlich: Die Landeseinrichtungen sind überblickbar, umso mehr, wenn viele vormals eigenständige Einrichtungen unter einem großen Dach vereint werden, für das ein einziger Mensch als Geschäftsführer verantwortlich ist – wie bequem. Doch auch ein Kulturlandesrat ist für Menschen zuständig – für alle im Land, ob in Pischelsdorf, in Steyr oder in Dornbirn.

3 https://www.statistik.at/web_de/statistiken/bildung_und_kultur/kultur/theater_und_musikttdex.html, Tschmuck/Zembylas, 2005, „Bericht zur Kulturfinanzierung des Bundes“, Hg. IKM, Wien, Kulturinitiativen in Vorarlberg 2009 – 2011:
http://igkultur-vbg.at/index.php?tpl=text&id_cat=18&id_sector=0&id_doc=213



5 Eva Ursprung, „Beat: The System/ Schlag Das System“, interaktives Klangobjekt. Sandsack, Piezos, Soundsamples (2009).
Im Hintergrund: „Hot Apple“, Installation von Doris Jauk-Hinz (1995). Foto: Michaela Grabner / Salon Deluxe.

Die Erbsen sind gezählt – Budgetpolitik für Fortgeschrittene

Angelika Lingitz · Anita Hofer

Mit dem politischen Credo „alle müssen sparen“ wurde ab dem Jahr 2011 auch der Kulturbereich konfrontiert. Wenn also alle sparen müssen, dann bedeutet das, so die Annahme, dass das Gesamtbudget des Landes Steiermark sinkt und deshalb in allen Ressorts Einsparungen notwendig sind. Dem ist aber nicht so, wie bei genauer Durchsicht der Budgets festgestellt wurde: Das Gesamtbudget des Landes steigt wieder und ist im Jahr 2012 gegenüber dem Jahr 2010 sogar um 7% gestiegen, die Kulturförderungen aber um 18% gesunken (Abb. 1). Das bedeutet 349 Millionen Euro mehr Budget im Land, aber 12 Millionen Euro weniger für die Kulturförderungen. Wie viel liegt dem „Kulturland Steiermark“ also an seiner Kultur im Land, wenn der Anteil der Kulturförderung am Gesamthaushalt nur 1% und der Anteil des Kulturbudgets¹ am Gesamthaushalt nur 1,8% beträgt?

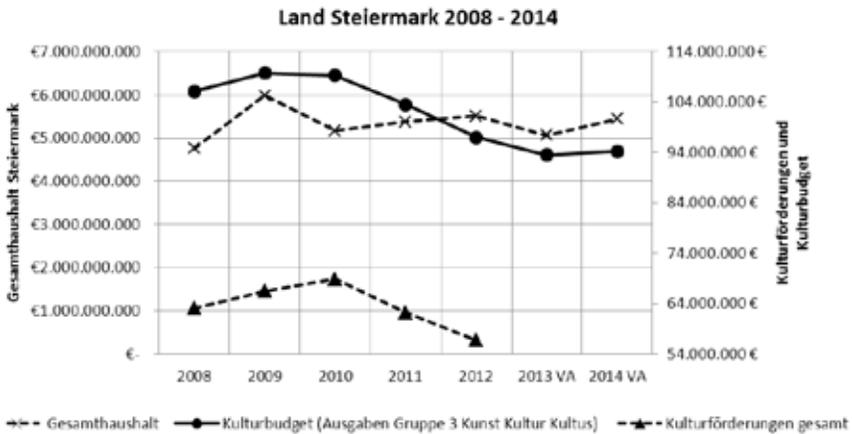


Abb. 1.: Entwicklung des Gesamthaushaltes, des Kulturbudgets und der Kulturförderungen in der Steiermark von 2008 bis 2012 (inklusive Voranschläge für 2013 und 2014)

Das Kulturbudget des Landes Steiermark (Ausgaben Gruppe 3 Kunst, Kultur und Kultus) ist vom Jahr 2010 auf das Jahr 2012 mit 11% weniger stark als die Kulturförderungen gesunken. Die Kulturförderungen sind ein Teil des Kulturbudgets

¹ „Rechnungsabschluss des Landes Steiermark, Ausgaben Gruppe 3 Kunst, Kultur und Kultus“
<http://www.verwaltung.steiermark.at/cms/ziel/88813983/DE/>

und hatten bisher einen Anteil von über 60 %. Im Jahr 2012 ist dieser auf 58 % zurückgegangen. Auch für das Jahr 2013 sinkt laut Voranschlag des Landes das Kulturbudget (Minus 4 %) und damit auch der Anteil der Kulturförderungen.

Im Jahr 2012 betrug die Differenz zwischen dem Kulturbudget² und den Kulturförderungen 39 Millionen Euro – den größten Anteil davon erhielten das Steirische Musikschulwerk (Zuschüsse an die Gemeinden zum laufenden Aufwand) mit 22 Millionen Euro und das Konservatorium des Landes Steiermark in Graz mit 7,6 Millionen Euro. Die im Kulturbudget angeführten Zahlen weichen aber vom Kulturförderungsbericht ab, besonders stark beim Universalmuseum Joanneum, das laut Kulturbudget um 5,5 Millionen Euro mehr erhält, als im Kulturförderungsbericht 2012 angeführt ist.

Die Einsparungspolitik des Kulturressorts für 2011 lief unter dem Motto: „Die Großen retten die Kleinen.“ Die Großen sind wohl die „Landeskultureinrichtungen“ (9 an der Zahl), an die 71 %, also fast drei Viertel der Kulturförderungen (44,5 Millionen Euro), gehen. Alle autonomen Kulturinitiativen (rund 200) müssen im Jahr 2011 mit 20 % der Kulturförderungen (12,7 Millionen Euro³) auskommen.

Die Analyse der IG Kultur Steiermark⁴ hat außerdem ergeben, dass die Kulturförderung im Land de facto ganz anders aussieht, wenn ein einziger Faktor des Kulturförderungsberichtes von 2011 berücksichtigt wird: nämlich der, dass Förderungen für 2012 im Jahr 2011 ausbezahlt wurden. Mit der Überweisung der 1. Rate der Vertragssumme für Kulturinitiativen mit Dreijahresverträgen im Jahr 2011 für 2012 verschieben sich die Zahlen der Gesamtförderung von 62,2 Millionen Euro auf 60,1 Millionen Euro, das sind 13 % Minus statt 10 %. Die autonomen Kulturinitiativen erhielten so mit 10,5 Millionen Euro nur mehr 18 % der Kulturförderungen, während der Anteil der „Landeskultureinrichtungen“ auf 74 % stieg. Realiter schaut es also im Jahr 2011 so aus: 3,4 Millionen Euro Minus bei den „Großen“ (den Landeskultureinrichtungen) und auch ein Minus von 1,5 Millionen Euro bei den autonomen Kulturinitiativen (die „Kleinen“ genannt).

Die genaue Betrachtung des Kulturförderungsberichtes 2011 ergab auch, dass im Bereich der Projektförderungen (Allgemeine Förderungen) zusätzliche Förderungen an einzelne Landeskultureinrichtungen flossen, die nach der Systematik im Kulturförderungsbericht so nicht offensichtlich sind. Zusammen mit den Förderungen für das Kunsthhaus und dem Ankauf von Kunstgegenständen, die der Neuen

2 Hier nur Ausgaben Gruppe 3 des ordentlichen Haushalts.

3 inklusive Förderprogramm EU-Kulturförderung „Aktionsprogramm LEADER im ländlichen Raum“

4 „Die korrigierte Fassung. Analyse der Kulturförderung des Landes Steiermark von 2008–2011“; Angelika Lingitz, Caroline Oswald-Fleck, Anita Hofer; August 2013

Link: <http://igkultur.mur.at/kulturpolitik/die-korrigierte-fassung-ist-fertig/#more-4832>

Galerie des Universalmuseums Joanneum zugutekamen, waren das Förderungen von insgesamt 1,2 Millionen Euro, die zusätzlich den Landeskultureinrichtungen zurechenbar sind. Auch im Jahr 2012 gab es für die Landeskultureinrichtungen solche zusätzlichen Förderungen in dieser Höhe – diese machen immerhin rund 10 % der Förderungen für autonome Kulturinitiativen aus.

Somit ergibt sich folgendes Bild: Der Fördertopf für die freien Kulturschaffenden und autonomen Kulturinitiativen wird immer kleiner, da das Kulturbudget immer weiter sinkt und ein immer größerer Anteil an die landeseigenen Kulturinstitutionen mit vieljährigen Verträgen gebunden ist.

So wie die Finanzierung und Unterstützung von Grundlagenforschung in der Wissenschaft oft die Weichen für neue Zukunftsstrategien stellt, so ist auch die Förderung von Kunst und Kultur eine Investition in die Zukunft, denn die Stars von morgen sind heute noch unbekannt. Oft agieren gerade kleine, autonome Kulturinitiativen als Keimzellen für zukunftsfähiges „Neues“ – aber auch hier braucht es wie in der Grundlagenforschung großzügige Förderungen. Seit 2010 sinken die Förderungen im Kulturbereich, und die Voranschläge für den Landeshaushalt 2013 – 2014⁵ zeigen keine Besserung. Damit Kulturinstitutionen, Kulturschaffende und Künstler_innen in ihren Felder forschen und sie entwickeln können, braucht es in Zukunft wieder höhere Förderungen. Dies zeigen auch die Ergebnisse der Befragung unter steirischen Kulturinitiativen.

Um die Budgetsituation ihrer 93 Mitglieder festzustellen, hat die IG Kultur Steiermark im Jahr 2013 erstmals mittels Online-Erhebung statistische Daten der Kulturinitiativen erfasst. Eine beeindruckende Performance boten die steirischen Kulturinitiativen, wenn man sich deren Anzahl an Kulturveranstaltungen und Besucher_innen vor Augen führt. Um die Kunst- und Kulturarbeit in der Steiermark sicherzustellen, war aber andererseits ein enormer ehrenamtlicher Arbeitsaufwand notwendig. Von den Mitgliedern der IG Kultur Steiermark wurden im Jahr 2012 hochgerechnet 6.152 Kulturveranstaltungen durchgeführt, die 410.855 Besucher_innen erreichten; das waren durchschnittlich 67 Besucher_innen pro Veranstaltung. Für die Durchführung der Veranstaltungen waren zusätzlich zu den bezahlten Arbeitsstunden 98.208 unbezahlte Arbeitsstunden nötig, das sind 1.056 Stunden pro Kulturinitiative. Insgesamt wurden also in 200 autonomen Kulturinitiativen mehr als 211.000 Stunden Freiwilligenarbeit geleistet. Bei einem Stundensatz von 13 Euro gerechnet, ergibt das eine Summe von 2,7 Millionen Euro.

5 „Land Steiermark Landesvoranschläge 2013/2014“

<http://www.verwaltung.steiermark.at/cms/ziel/95480346/DE/> und Budgetbegleitbroschüre 2013/2014

Die erhobenen Daten zeigen aber auch, dass 40 % der Kulturinitiativen ihren Haushalt nicht mehr positiv abschließen konnten und, dass trotz des sehr großen Freiwilligenengagements sowohl die Vielfalt der kulturellen Einrichtungen als auch die gewohnte Qualität der Kulturveranstaltungen in der Steiermark gefährdet sind. Die prekäre Lage der Kulturschaffenden wurde schon 2008 in einer Studie des Kulturministeriums⁶ dargestellt, die zeigte, dass 37 % der Kunstschaffenden unter der Armutgefährdungsgrenze leben und eine fünfmal höhere Armutgefährdung als andere Erwerbstätige haben.

Die tatsächlich ausbezahlten Förderungen des Landes Steiermark lagen 2012 um durchschnittlich 23 % unter den von den Kulturinitiativen angesuchten Beträgen. Die Höhe der angesuchten Beträge spiegelt aber den Förderbedarf, der zur Realisierung der Kulturveranstaltungen notwendig ist, wieder. Zusätzlich haben die Kulturinitiativen, auch durch die steigenden Fixkosten, einen höheren Bedarf für 2013 angemeldet, der um 16 % über jenem des Vorjahres lag. So wäre eine Erhöhung der Förderungen für die Kulturinitiativen um 39 % für das Jahr 2013 nötig gewesen, um die Kulturveranstaltungen wie geplant und ohne Erhöhung der Selbstausschüttung umsetzen zu können.

Und wo steht die Steiermark im Vergleich mit den anderen Bundesländern? Die Statistik Austria veröffentlichte für das Jahr 2011 die Kulturausgaben pro Kopf der Bevölkerung in den einzelnen Bundesländern (Abb. 2). Damals lag die Steiermark mit 84 Euro pro Person auf dem drittletzten Platz, knapp vor Niederösterreich und dem Burgenland. Seit damals wurde das Kulturbudget um weitere 6 % gekürzt und für das Jahr 2012 lag die Kulturausgabe pro Kopf in der Steiermark bei nur mehr 78 Euro pro Person.

Der Anteil des Kulturbudgets am Gesamthaushalt betrug im Jahr 2010 noch 2,1 % und sank im Jahr 2012 wie beschrieben auf 1,8 %. Die Kulturförderungen nahmen im gleichen Zeitraum von 1,3 % auf 1,0 % ab.

Die Schmerzgrenze ist damit überschritten – weitere Einsparungen führen unweigerlich zu einer massiven Ausdünnung der Kulturprogramme und damit zu neuerlichen Zugangsbeschränkungen vieler Bevölkerungsanteile zu Kunst und Kultur. Beschränkungen, welche durch die steigende Anzahl von Kulturinitiativen, die nicht nur angebots-, sondern auch bedarfsorientierte Programme bieten, in den letzten Jahrzehnten abgenommen haben. – Das demokratiepolitische Ziel

6 „Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich“; Wiener Forschungsinstitut L & R Sozialforschung Studie im Auftrag des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur. Wien, Oktober 2008; http://www.bmukk.gv.at/kunst/bm/studie_soz_lage_kuenstler.xml

einer uneingeschränkten kulturellen Teilhabe für alle Bevölkerungsgruppen ist noch lange nicht erreicht und ein schwieriges wie langwieriges Unterfangen, da staatliche Kulturpolitik den Mythos der „Kulturgroßmacht“ nach dem Ende der Monarchie ungebrochen weiter zu schreiben bemüht ist, was sie durch ihre Budgetpolitik, die sich hauptsächlich der Privilegierung bestimmter kultureller Formen und der Pflege der kulturellen Tradition⁷ verpflichtet, untermauert.

Bundesland	Kulturausgaben 2011 pro Kopf [€ / Person]
Burgenland	75
Niederösterreich	80
Steiermark	84
Salzburg	96
Kärnten	113
Oberösterreich	116
Vorarlberg	117
Tirol	128
Wien	165

Abb. 2. : Kulturausgaben pro Kopf der Bevölkerung in den Bundesländern im Jahr 2011⁸

Da sich aber auf der anderen Seite immer mehr Menschen nicht mehr in dieser Form kulturpolitisch bevormunden und einschränken lassen wollen, sich stattdessen an den zunehmend interaktiven und partizipativen Programmen von autonomen Kulturinitiativen beteiligen, könnte staatliche Kulturpolitik auch zu dem Schluss kommen, dass es Sinn macht, sich an den Bedürfnissen der unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen zu orientieren und den kulturpolitischen Maßnahmenkatalog so zu gestalten, dass er der Förderung der demokratiepolitischen Entwicklung in diesem Land dient.

7 Eine der wichtigsten kulturpolitischen Aufgaben der Steiermark, nämlich der Erhalt und Ausbau des ältesten und größten staatlichen Museumskomplexes in Österreich, dessen Gründer, Erzherzog Johann, den erzieherischen Ideen der Aufklärung verpflichtet war, ist dafür ein gutes Beispiel.

8 STATISTIK AUSTRIA; Rechnungsabschlüsse. Erstellt am 30.01.2013. 1) Gruppe 3 Kunst, Kultur ohne Kultus und Volksbüchereien, Wissenschaftliche Archive, Wissenschaftliche Bibliotheken, Wissenschaftliche Museen und Botanische und zoologische Gärten der Gruppe 2; Ohne Personalausgaben http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bildung_und_kultur/kultur/kulturfinanzierung/index.html

Und es hat sich begeben ...

Eine Erinnerung an Kultur, Politik und das Geld in der Steiermark

Wenzel Mraček

Achtzehn durchwegs im weiten Spektrum der bildenden Kunst tätige Proponent_innen unterzeichneten am 7. November 2011 ein von ihnen verfasstes und daraufhin veröffentlichtes Forderungspapier mit dem Titel *Zur Lage der Bildenden Kunst in Graz*¹. Auch wenn in dieser Schrift in erster Linie spezifische Probleme von Grazer Kultur- und Kunstschaffenden aufgezeigt wurden, sind diese – schon allein aus verwaltungstechnischen Gründen – eigentlich nicht von den Kulturangelegenheiten des Landes Steiermark zu trennen.

Die wichtigsten Kritikpunkte betrafen die unhaltbare Fluktuation von Kulturreferenten in den vergangenen Jahren: Auf Christian Buchmann (2003 bis 2005) folgten Werner Miedl, Wolfgang Riedler, Karl-Heinz Herper, Edmund Müller und Michael Grossmann. Seit Jänner 2013 ist Lisa Rucker Grazer Kulturstadträtin.

Eine unverhältnismäßige Verteilung finanzieller Mittel zwischen wenigen großen Einrichtungen und unabhängigen Initiativen wurde kritisiert. So gehen 90 Prozent der Grazer Gelder unter dem Titel Bildende Kunst allein an das Kunsthaus Graz. Damit verbunden sei eine Konzentration und Definitionsmacht gegenüber der Produktion und Rezeption von Kunst. Weiteres hier zusammengefasst: Infolge von Perspektivenmangel und fehlenden Ausbildungsinstitutionen sei eine Abwanderung junger Künstler_innen zu verzeichnen; seitens der Kulturpolitik würden Disziplinen, Begriffe und Einrichtungen relativiert – dies betrifft „Kunst“, „Angewandte Kunst“ und die meist nicht abgesprochene Einverleibung der Freien Künste in die inhaltlichen Belange der Gesellschaft „Creative Industries Styria“; die Umsetzung von Kultur- und Kunstprojekten durch politiknahe Gesellschaften; Mangel an freien, selbst verwalteten Ateliers und Präsentationsräumen; und schließlich die zunehmende Prekarisierung von Personen, die im Kulturbereich tätig sind.

* * *

In Sorge um den Kulturstandort Graz wandten sich die Proponent_innen mit diesem Papier gleichermaßen an die Kulturpolitik der Stadt wie des Landes Steiermark und forderten ein „klares kulturpolitisches Bekenntnis zu Graz als Standort zeitgenössischer bildender Kunstproduktion, Präsentation und Vermittlung“.

1 http://igkultur.weblog.mur.at/igkultur/uploads/2011/11/Zur_Lage_Bildende_Kunst_2011.111.pdf

Weitere Forderungen: die Umverteilung vorhandener Budgetmittel zu kleineren, unabhängigen Initiativen; internationale und transparente Ausschreibungen für die Besetzung leitender Stellen in den großen Kunsteinrichtungen und damit auch die voneinander unabhängige Leitung von Kunsthaus, Neuer Galerie und dem Institut für Kunst im öffentlichen Raum; die Einbindung internationaler Expert_innen in längerfristige kulturpolitische Entscheidungen; die Unterstützung von Künstler_innen bei der Einrichtung selbst verwalteter Atelierhäuser anstelle in Top-down-Modus zur Verfügung gestellter Flächen; einmal mehr die Einrichtung einer möglichst universitären Ausbildungsmöglichkeit in Graz und damit verbunden der internationale Austausch zwischen Studierenden und Lehrenden; und Fair Pay im Rahmen jedweder Kulturarbeit.

* * *

Wenn auch nicht explizit so formuliert, waren es wohl die als exzeptionell zu bezeichnenden Umstände infolge der Neubesetzung des Kulturreferates des Landes Steiermark nach der Landtagswahl 2010 und die organisatorische und räumliche Neuaufstellung des Universalmuseums Joanneum, die den Anlass zur Abfassung dieses Papiers gaben. In Erinnerung gebracht sei hier, dass Christa Steinle die Leitung der Neuen Galerie abgeben musste und Peter Weibel als Chefkurator gekündigt wurde, was – auch international – für nicht unerhebliches Aufsehen und Unverständnis sorgte.² Die Leitung am inzwischen in Universalmuseum Joanneum umbenannten Landesmuseum war ohne Ausschreibung verlängert worden. Der Meinungen, inwiefern das noch unter Kulturlandesrat Kurt Flecker (SPÖ) 2007 gegründete Institut für Kunst im öffentlichen Raum von Anbeginn eine Abteilung des Joanneums gewesen sei, gibt es, je nach Gesprächspartner_in, entsprechend viele. Fakt immerhin ist, dass schon mit Amtsantritt von Kulturlandesrat Christian Buchmann (ÖVP) das Jahresbudget des Instituts von vormals einer Million Euro auf die Hälfte reduziert, infolge etlicher Kalamitäten eine neue Leiterin bestellt und das Institut nun tatsächlich dem Universalmuseum Joanneum eingegliedert wurde.

Was sich während der Ausführung des ebenfalls von Kurt Flecker initiierten biennalen Festivals regionale10 bereits abzeichnete, war dessen Finale mit der regionale12 in der Region Murau. Auch hier fand zunächst eine Budgethaltung statt. Es folgte das ersatzlose Ende eines Kulturfestivals, das während dreimaliger Durchführung inhaltlich und organisatorisch verbessert worden war

2 Gegenüber dem auch seitens der Politik immer wieder geäußerten Bestreben, Graz bzw. die Steiermark mit ihrem Kulturschaffen international zu positionieren, erscheint die Kündigung Weibels umso kurioser. Er war es schließlich, der unter anderem Künstler und Theoretiker wie Olafur Eliasson, William Kentridge, Okwui Enwezor, Slavoj Žižek oder Jean Baudrillard nach Graz gebracht hat.

und auf zunehmendes Interesse bei Akteur_innen, Kulturtheoretiker_innen und Publikum getroffen war. Der Idee, ein für die Regionen adäquates und zugleich international ausgerichtetes Kulturfestival abseits der Zentren zu realisieren, hat sich, nach Vorbild des steirischen, inzwischen das Land Kärnten angenommen.

* * *

Nur wenige Tage nach der Veröffentlichung von *Zur Lage der Bildenden Kunst in Graz* antwortete der Intendant des Universalmuseums Joanneum, Peter Pakesch, in einem offenen Brief³. Hier sinngemäß und in Auszügen wiedergegeben, beruft er sich – auch anlässlich des 200-jährigen Bestehens des Landesmuseums – auf den Auftrag des Landes Steiermark an die Geschäftsführung, „ein in der europäischen Museumsszene vorbildliches Erneuerungsprogramm durchzuführen“. Pakesch geht nicht auf die von den Proponent_innen angesprochene Budgetierung des Kunsthauses ein, vielmehr bezieht er sich auf den gesamten Komplex des Universalmuseums und meint, „Bedeutungen und Funktionen unterschiedlicher ‚player‘“ sollten nicht verwechselt werden. Eine „gute infrastrukturelle wie finanzielle Ausstattung der Museen“ sollte „im Interesse aller Beteiligten der Kunstöffentlichkeit sein“. Nachfolgend bot der Intendant die Diskussion um „die Vitalität und die Nachhaltigkeit musealer Praxis“ an.

Tatsächlich fanden einige Treffen der Proponent_innen mit dem Intendanten statt. Sehr allgemein wurde die Möglichkeit von Kooperationen in Aussicht gestellt. Das inzwischen renommierte Studio der Neuen Galerie, das, noch in der Sackstraße, jungen Künstler_innen Gelegenheit zur Präsentation ihrer Arbeiten bot, fiel nach Übersiedelung und Neuaufstellung der Neuen Galerie im Joanneumsviertel aus dem Programm. Auf die Anfrage nach einer adäquaten Einrichtung war die Antwort zwar zustimmend, man sei aber noch mit Überlegungen beschäftigt. Seit 2011 allerdings ist die Situation unverändert und nichts deutet seitens der Joanneum-Geschäftsführung bisher darauf hin, dass ein Studio wieder eingerichtet würde.

Die in *Zur Lage der Kunst* angesprochene Definitionsmacht bestätigt Peter Pakesch in seinem Brief sogar, nennt sie allerdings „im besten Sinne Deutungsmacht“ und beruft sich dahingehend auf „große Vitalität und ein großes, in dieser Form historisch nicht gekanntes Engagement“. Von den Einsparungsmaßnahmen des Landes Steiermark sei naturgemäß auch das Universalmuseum betroffen, nämlich „überproportional“, „unter dem Motto der Solidarität mit den Kleinen“. Damit wird auch die Besetzung zentraler Funktionen im Joanneum erklärt. Aus Budgetgründen wären öffentliche Ausschreibungen, um extern zu besetzen, „verwehrt“ geblieben.

* * *

3 <http://www.van.at/kunst/rasen/kh/set01/note01.pdf>

Mit Antreten der „Reformpartnerschaft“ von SPÖ und ÖVP nach der Landtagswahl 2010 setzte das große Einsparen ein. Im Ressort von Christian Buchmann – Wirtschaft, Europa und Kultur – sollten in den Jahren 2011 und 2012 38,7 Millionen Euro weniger ausgegeben werden. Von einem deutlichen Signal an die freie Kulturszene sprach Christian Buchmann, die von den Kürzungen nicht betroffen sein sollte. Damit sei Vertrags- und Planungssicherheit bis Ende 2012 gegeben.

Unter dem Titel Einsparungen wurden schon 2012 gravierende Veränderungen vorgenommen, deren Auswirkungen freilich auch „die Kleinen“ betreffen: Das 2005 in Kraft getretene Kultur- und Kunstförderungsgesetz wurde novelliert. Unter anderem wurde damit die Auflösung des Kulturbeirates – nachträglich – bestätigt. Das neu eingerichtete Kulturkuratorium übernimmt seither die Agenden von Förderbeirat und Kulturbeirat. In der alten Form des Gesetzes verankert, mussten die Fachexpert_innen für bildende Kunst zur Beurteilung von Projekten des Instituts für Kunst im öffentlichen Raum herangezogen werden. Die Meinungen der Fachexpert_innen werden nun nur mehr auf Wunsch des Kulturkuratoriums angefordert.

Die Kulturabteilung A9 des Landes wurde um die Ressorts Wirtschaft und Europa erweitert bzw. wurden Ressorts zusammengefasst. Den Posten der von Kurt Flecker eingesetzten Leiterin der Kulturabteilung, Gabriele Russ, übernahm der vormalige Büroleiter Christian Buchmanns, Patrick Schnabl. Während im Rahmen der reformpartnerschaftlichen Sparmaßnahmen die vormals 50 Abteilungen, Fachabteilungen und Gruppen auf nunmehr 25 reduziert und ehemalige Leitungsposten neu verteilt wurden, muss im Fall A9 festgehalten werden, dass hier seither statt einem zwei Leitergehälter bezahlt werden. Nach ihrer Beschwerde beim Verwaltungsgreichtshof wurde der bisherigen Leiterin der A9, Gabriele Russ, inzwischen recht gegeben. Wie das Organigramm der Landeskulturabteilung nach dieser Bestätigung mit nun zwei Leitern geführt werden soll, wird sich in den nächsten Monaten weisen.

Gerade wurde allerdings ein neues Aktionsfeld eingerichtet. „Kultur International“ soll, wie es auf der Website des Landes⁴ heißt, dem Ziel der „Internationalisierung des steirischen zeitgenössischen Kunst- und Kulturschaffens“ zuarbeiten.

Nach Einstellung der regionale äußerte der Kulturlandesrat gegenüber dem steirischen herbst den Wunsch, er möge auch „Akzente in der Region“ setzen.⁵ Sofern auch die anderen Finanzpartner „mittun“, bekäme der herbst dafür zusätzliche 500.000 Euro. Immer wieder im Zuge des Aus für die regionale erinnerte Buchmann an die, allerdings historischen Trigon-Biennalen (1963–1995), derer man sich, weil grenzübergreifend, besinnen sollte. Es gibt diesbezüglich jedoch

4 <http://www.kultur.steiermark.at/cms/beitrag/11886157/44837829>

5 <http://derstandard.at/1348285874798/Aus-fuer-Festival-Regionale>

keinerlei Überlegungen zu einer Aktualisierung des Trigon-Gedankens, zumal auch die politischen Umstände damals und heute gänzlich andere sind. Der Verdacht einer Beschwichtigung dürfte in der Tatsache Bestätigung finden, dass in diesem Jahr, 2013, sich die Ausführung des ersten Trigon zum fünfzigsten Mal jährt. Diesem Umstand wurde in keiner Weise Rechnung getragen.

* * *

Zur Lage der Bildenden Kunst jedenfalls war Anlass für mehrere Gespräche der Proponent_innen mit Kulturlandesrat Christian Buchmann. Avisiert wurde die Finanzierung für Errichtung und Betrieb selbst verwalteter Ateliers auf dem Tagger-Areal in einer Kooperation mit der Stadt Graz. Ebendort sollten ursprünglich zusätzliche Ateliers des Künstler_innen-Vereins Schaumbad – Freies Atelierhaus Graz eingerichtet werden. Nach Auskunft von Organisator_innen des Vereins Schaumbad sind diese inzwischen zwar in Fertigstellung begriffen, das allerdings im anliegenden Bereich der ÖKO-Service GmbH. Das Schaumbad muss seine Ateliers und Werkstätten selbst errichten und betreiben und wird voraussichtlich durch Atelierkostenzuschüsse aus dem Landesbudget unterstützt.

Ebenso sollten bisher im Rondo befindliche Stipendiaten-Ateliers des Landes hinkünftig im Tagger-Areal betrieben werden. Voraussichtlich werden nun aber auch diese bei der ÖKO-Service GmbH angesiedelt. Derzeit wird die Mitbenützung der Schaumbadwerkstätten durch die Landesstipendiaten gegen einen Kostenbeitrag verhandelt.

* * *

Verschiedene Initiator_innen präsentierten in den vergangenen Jahren mehr oder weniger taugliche Konzepte für eine möglichst akademische Kunstschule am Standort Graz. Dabei ging es eigentlich nie um die Adaptierung oder Errichtung eines Hauses, vielmehr gingen die Überlegungen in Richtung von Modulsystemen in Zusammenarbeit mit örtlichen und benachbarten Universitäten bzw. Instituten.

* * *

Getragen vom Großteil der Autor_innen des Papiers *Zur Lage der bildenden Kunst in Graz*, und hier vor allem von Forum Stadtpark, Akademie Graz, Camera Austria, rotor, Schaumbad, esc medien kunst labor, Institut für Zeitgenössische Kunst, Grazer Kunstverein und Halle für Kunst und Medien (KM-), ist man derzeit mit der Konzipierung mehrerer über das Jahr verteilter, dezentraler Ausbildungsmodule für bildende Kunst befasst. Der geplante Start findet in Form eines „Probetriebs“ im März 2014 im Forum Stadtpark statt, nachdem ein erstes Konzept eines Mehrjahresprogramms zur Förderung vom Kulturkuratorium des Landes nicht empfohlen wurde. Die daraus resultierenden Erkenntnisse fließen in eine Aktualisierung des Konzeptes ein; damit hoffen die Entwickler_innen infolge auf eine Finanzierung ab dem Jahr 2015.

* * *

Immerhin sieht es so aus, als wäre aufgrund der Diskussion um und der Zusammenarbeit an *Zur Lage der Bildenden Kunst* eine Art neuer Solidarität unter Kulturschaffenden in Graz entstanden. Freilich betonen die Verfasser_innen auch, dass sie nicht für die Belange aller freien Initiativen in der Steiermark eintreten können, schließen aber andere Initiativen nicht von möglicher Mitarbeit aus. Das gemeinsame Vorgehen jedenfalls zeitigt Erfolge, wie die erwähnten Ateliers und die Initiative für eine Akademie. Zudem werden Ausstellungseröffnungen der Vereine Camera Austria, Künstlerhaus, Halle für Kunst & Medien (KM-), < rotor > und Grazer Kunstverein koordiniert, gemeinsam unter dem Kürzel CMRK beworben und zu Eröffnungen wurde ein Bus-Shuttle zwischen Wien und Graz eingerichtet, der sich regen Zuspruchs erfreut.

* * *

Nach zweijähriger Sanierung wurde das Grazer Künstlerhaus im März dieses Jahres neu eröffnet. Für das vom Joanneum abgekoppelte Künstlerhaus – Halle für Kunst und Medien (KM-) wurde Sandro Droschl für drei Jahre als Leiter bestellt. Programm und Betrieb werden für diese Zeit mit 894.000 Euro seitens des Landes finanziert. Nicht endgültig geregelt ist allerdings der Anspruch steirischer Kunstvereine an das Haus. Vorgesehen ist, so LR Christian Buchmann⁶, jährlich Ausstellungen der Vereine zwischen Dezember und Februar zu ermöglichen.

* * *

Ein allseits immer wieder angesprochenes Manko betrifft die Kulturberichterstattung, die in der Steiermark im Grunde von zwei Tageszeitungen, dem ORF und wenigen Internetportalen besorgt wird. Nach Einstellung des Printmagazins Korso fiel 2010 auch die Landesfinanzierung für den seit 2005 existierenden Steiermark-Teil der Wochenzeitschrift Falter weg. Seither ist ein kleines Redaktionsteam in Graz auf Finanzierung durch Inserate angewiesen. Aussichten, die steirische Medienlandschaft bald durch neue kontinuierliche Publikationsmöglichkeiten und deren Finanzierung aufzuwerten, bestehen nicht.

Das steirische Kulturbudget soll von derzeit 60 Millionen Euro 2013/14 abermals um sechs Millionen gekürzt werden, dabei um 600.000 in der Verwaltung von Theaterholding und Universalmuseum Joanneum.⁷ Im Gegenzug wurden die mehrjährigen Förderverträge um 1,3 Millionen auf nun 6,5 Millionen Euro aufgestockt. Nach Neubeantragung aller Verträge sind es nun 155, statt bisher 145 Kulturinitiativen mit dreijährigem Fördervertrag, darunter 108 in Graz.⁸

* * *

6 <http://steiermark.orf.at/news/stories/2568056>

7 <http://derstandard.at/1348285874798/Aus-fuer-Festival-Regionale>

8 <http://www.kleinezeitung.at/nachrichten/kultur/3145799/155-vertraege-hilfe-dschungel.story>

Bis 2015, kündigt LH Voves an, müssten am steirischen Landesbudget noch 300 Millionen Euro eingespart werden und dies sei nicht möglich, ohne neue Tabuthemen anzugreifen.⁹ Immerhin als Versuch zur Kompensation ist ein Landtagsbeschluss vom Jänner 2012 zu werten. LR Christian Buchmann fordert, dass Bundesförderungen für Kultur an die Steiermark bis 2015 jährlich um 1 Prozent steigen, somit von derzeit anteilig 4,4 Prozent auf anteilig 8 Prozent.¹⁰

Aus dem ORF-Kulturschilling ist nichts mehr zu holen. Nach Beschluss der Landesregierung aus dem Jahr 2007 sind nun seit 2011 und bis zum Jahr 2036 die steirischen Anteile für Kultur aus den ORF-Gebühren zweckgebunden für die Finanzierung des Joanneumsviertels.¹¹

* * *

Es fällt schwer, nach diesen Beispielen steirischer Kulturbelange abseits von Budget und Zahlen ein Resümee zu ziehen. Viele Dinge befinden sich im Fluss. Vieles, wogegen vergeblich opponiert wurde, ist jetzt Status quo. Dass es unter den genannten Bedingungen möglich ist, Kulturinitiativen auch in den Regionen auf die Beine zu stellen und ins Laufen zu bringen, zeigen etwa der Kulturraum Zollamt in Radkersburg oder das Festival eisenerZ*ART.

Aus Erfahrung eines damals noch vom Kulturförderbeirat abgelehnten Dokumentationsprojektes zeigt sich meines Erachtens allerdings eine gefährliche Tendenz hinsichtlich einer inhaltlichen und begrifflichen Diskrepanz zwischen (Geistes-) Wissenschaft und Kunst respektive bildender Kunst, die nach Formen, Inhalten und Interdisziplinarität eigentlich nicht zu definieren ist. Abgesehen von einer „Art-based Research“ genannten Strömung wird die symbiotische Verbindung und Notwendigkeit einer (geistes-)wissenschaftlichen Erfassung, Diskussion und damit Positionierung in einem historisch kulturellen Rahmen der Kunst nicht erkannt. Das aber – und dazu zähle ich auch die Möglichkeit ausführlicher Kulturberichterstattung – führt erst zum Vergleich mit überregionalen Ereignissen und Tendenzen und ist notwendige Kulturarbeit, über die historische und neue Entwicklungen an eine Öffentlichkeit gelangen können.

9 <http://derstandard.at/1371171849505/Voves-fuer-Fortsetzung-der-Grossen-Koalition>

10 Bei einem Treffen von Lisa Rucker, Christian Buchmann und Ministerin Claudia Schmied im Juli dieses Jahres gab diese – vor der Nationalratswahl im Herbst – dafür keine Zusage.

11 <http://www.kleinezeitung.at/nachrichten/kultur/2916292/land-haemmer-huerdenreich.story>

Für eine entfesselte Kunst im öffentlichen Raum

Birgit Kulterer

„... Hamburg war einmal für Kunst im öffentlichen Raum ein großes Vorbild, inzwischen sollte man sich Hamburg nicht mehr zum Vorbild nehmen. In der Stadt hat es 2003 einen Regierungswechsel gegeben. Es erinnert mich jetzt alles, was hier passiert, sehr daran: In Hamburg wurden nach dem Regierungswechsel in einem ersten Schritt die Mittel für Kunst im öffentlichen Raum um 50 Prozent reduziert. (...) Die Kunstkommission arbeitet immer noch, man hat sich inzwischen mehr darauf verlegt, Audioguides herzustellen, die Skulpturen zu pflegen, Schilder aufzustellen, alles Mögliche – aber es gibt wenig neue Projekte. Dann wurden die halbierten Mittel immer mehr zweckentfremdet. Vor allen Dingen, weil die Kompetenz und der Rückhalt in der Politik fehlten. Erschreckend ist – und das hat auch wieder etwas mit Kommerzialisierung zu tun – Folgendes: Je weniger die Stadt Hamburg aktiv für ihre Künstler_innen tut und sie fördert – und die Künstlerförderung ist insgesamt extrem eingeschränkt worden –, desto unverhohlener und radikaler benutzt das Hamburger Stadtmarketing die Künstler und Kreativen der Stadt für ihre Marketing-Kampagnen: Hamburg Creative City. Wenn das die neue Richtung ist, kann ich nur warnen, sich Hamburg zum Vorbild zu nehmen (...): Das wäre der Anfang vom Ende der Kunst im öffentlichen Raum. ...“¹

Schon bald drei Jahre ist es her, dass sich Achim Könneke durch die aktuellen Ereignisse – 50 % Kürzung des „Budgets“ für Kunst im öffentlichen Raum ungeachtet eines geltenden Kunst-und-Bau-Gesetzes, Eingliederung des bis dahin autonomen Instituts für Kunst im öffentlichen Raum Steiermark in das Universalmuseum Joanneum – aufgefordert sah, diese deutliche Warnung zu formulieren.

1 Aus Achim Könnekes Beitrag zum Diskussionsforum im ORF-Landesstudio Steiermark: „Was ist in / mit der Kunst im öffentlichen Raum in der Steiermark passiert?“, in: Werner Fenz, Evelyn Kraus, Birgit Kulterer, *Kunst im öffentlichen Raum Steiermark. Projekte 2011*, Ambra: Wien 2013, S. 190.

Eigentlich könnte man das einfach so stehen lassen.

Wozu ein weiteres Mal über den Bruch in der Geschichte der Kunst im öffentlichen Raum in der Steiermark schreiben, der mit dieser kulturpolitischen Weichenstellung herbeigeführt wurde?

Der Zug ist abgefahren? Aber wohin?

Im Dezember 2005 war ein Kunst- und Kulturförderungsgesetz in Kraft getreten, das ohne Übertreibung als Meilenstein der steirischen Kulturpolitik bezeichnet werden kann. Das Kunst- und Bau-Gesetz, das es in der Steiermark mit einigen Änderungen seit 1950 bzw. 1969 gegeben hat, wurde darin einer grundlegenden Reform unterzogen.² Die Prozentregelung wurde beibehalten, die Kunst aber durch eine Pool-Lösung endgültig von der Bindung an konkrete Bauvorhaben befreit: Mindestens 1 Prozent der Bausumme öffentlicher Bauten (de facto 1 Million Euro jährlich) sollte, gesetzlich festgeschrieben, zur Verfügung stehen, um kontinuierlich am Thema Kunst im öffentlichen Raum zu arbeiten und erstmals, neben permanenten Arbeiten, vor allem temporäre Projekte zu realisieren. Beispielgebend für diese jahrelang von Kulturschaffenden geforderte Lösung war, auch das ist hinlänglich bekannt, das Land Niederösterreich, in dem seit 1996 ein vergleichbares Modell mit Erfolg praktiziert wird. Erfahrungen und Anregungen aus der Steiermark, die in den 1980er Jahren österreichweit eine führende Rolle im Bereich der Kunst im öffentlichen Raum innegehabt hatte, waren für das wegweisende niederösterreichische Modell mit entscheidend gewesen.

2006 war auch die Steiermark wieder auf Schiene. Das vom sozialdemokratischen Landesrat für Soziales, Arbeit und Kultur neu gegründete Institut für Kunst im öffentlichen Raum erhielt den Auftrag, nicht nur als Förderstelle und Verwaltungseinheit zu agieren, sondern viel mehr als inhaltlich konzeptuelle und organisatorische Drehscheibe dafür zu sorgen, dass Künstler_innen und Initiativen optimale Bedingungen für die Entwicklung, Realisierung, Kommunikation und Dokumentation von Projekten vorfinden.

2 1950: Ein Betrag von bis zu 5 % der Baukosten „soll“, 1969: Ein Betrag von mindestens 1% der Baukosten „muss“ für die „künstlerische Ausgestaltung“ von öffentlichen Bauten zur Verfügung gestellt werden. „Zur Entwicklung von der Kunst am Bau zur Kunst im öffentlichen Raum in der Steiermark“ siehe Werner Fenz, Evelyn Kraus, Birgit Kulterer (Hg.) *Kunst im öffentlichen Raum Steiermark. Projekte 2011*, Ambra: Wien 2013, S. 197–225 sowie Werner Fenz (Hg.) „*offsites graz. Kunst im öffentlichen Raum*“, Leykam: Graz 2005.

In den fünf Jahren von 2006 bis 2011 gestaltete das Institut, von einem für notwendig erachteten, dezidiert gesellschaftspolitisch engagierten Standpunkt aus, auch mit eigenen Projekten aktiv das Profil der Kunst im öffentlichen Raum: Man arbeitete am Denkmalbegriff, konzipierte und produzierte steiermarkweite Projekte zu den Schwerpunktthemen Text, Sound und Film; diskursive Plattformen wurden eingerichtet, Studierende miteinbezogen, Interaktion und Partizipation als Methoden der Arbeit mit und an der Öffentlichkeit erprobt. Der Kontakt zu Gemeinden und Initiativen in der gesamten Steiermark wurde dabei von Anfang an bewusst gesucht und bei der Konzeption von Projekten strategisch berücksichtigt.³

Anders als in Niederösterreich, wo man sich des hohen Stellenwerts der öffentlichen Kunst bewusst ist und auch den Wert der „Marke“ Kunst im öffentlichen Raum erkannt hat – sie wird weiterhin mit entsprechenden finanziellen Mitteln, in den letzten Jahren mit 1.300.000 Euro p. a., ausgestattet – entschloss man sich in der Steiermark 2011 zum Ausverkauf: minus 50 %, Übernahme durch das größte Museum des Landes – von der Kunst im Gesellschaftsraum zur „Kunst im Außenraum“⁴. Es folgte die Novellierung des Kunst- und Kulturförderungsgesetzes (2012): Aufhebung der Kunst- und Bau-Regelung – der nunmehr laut Gesetz aus dem Kulturbudget bereitzustellende Betrag ist somit auf das Level einer reinen „Vereinbarungssache“ zurückgefallen – und die Einrichtung eines Kulturkuratoriums, das den Fachbeirat für Kunst im öffentlichen Raum, der 2006–2011 alle Projekte bewertet hatte, sowohl jene von einreichenden Künstler_innen und Initiativen als auch die vom Institut selbst eingereichten, nur mehr „bei Bedarf“ zur Beratung hinzuzieht.

Gerade, wenn man nach vorne schaut, wird man die „Sparmaßnahmen“ rückblickend als kulturpolitische Zeichensetzungen mit weitreichenden Konsequenzen lesen – und sich unter anderem fragen, was es bedeutet, dass die anteiligen Mittel aus öffentlichen Bauvorhaben nun ganz aus dem Spiel sind. Wenn man schon von ökonomisch verantwortlichem Handeln spricht, wird man auch die Frage noch einmal stellen dürfen und müssen, ob es tatsächlich ökonomisch und kulturpolitisch sinnvoll war, ein offensichtlich gut funktionierendes System nach jahrelanger Aufbauarbeit radikal „herunterzufahren“, den Künstler_innen und Initiativen die Hälfte der finanziellen Ressourcen zu entziehen und gleichzeitig der Monopolisierung der Kulturlandschaft weiter Vorschub zu leisten. Investitionen

3 „Zu Theorie und Praxis der Kunst im öffentlichen Raum Steiermark 2006–2011“ siehe die vierbändige Publikationsreihe des Instituts, herausgegeben von Werner Fenz, Evelyn Kraus, Birgit Kulterer, Springer: Wien, New York 2010, 2011, 2012, Ambra: Wien 2013.

4 Innerhalb des UMJ ist das Institut, gemeinsam mit dem Skulpturenpark, der Abteilung „Kunst im Außenraum“ untergeordnet.

in die Zukunft sehen anders aus.

Auch wenn der verantwortliche konservative Landesrat für Wirtschaft, Europa und Kultur kaum eine Gelegenheit auslässt zu betonen, ein „Freund der Kunst im öffentlichen Raum“ zu sein, und dass „für gute Projekte“ nach wie vor mehr Geld zur Verfügung stehen würde, ändert das nichts am enormen Rückschritt. Mehr noch: Man muss sich nicht mit Hegemonietheorien beschäftigen haben, um an Aussagen wie dieser und den ergriffenen Maßnahmen zur politisch motivierten Kurskorrektur zu erkennen, dass es bei dieser Neuordnung der Dinge sicherlich nicht zuletzt um (institutionelle) Macht und Kontrolle gegangen war.

Man kann darüber diskutieren, ob die Kunst im öffentlichen Raum tatsächlich das demokratischere Gegenüber der Museums- und Ausstellungskunst ist. Man bewegt sich nicht im institutionellen Vakuum, und eine „Kunst für alle“ wird es auch hier nicht geben können. Das Museum aber ist und bleibt, allen Öffnungs- und Vermittlungsbestrebungen zum Trotz, eine Institution der bürgerlichen Dominanzkultur. Die Bindung der Kunst im öffentlichen Raum an ein Museum ist ein Widerspruch in sich – und ein vollkommen falsches Signal.

Wer jemals Projekte im öffentlichen Raum realisiert hat – oder aus einem Museum, einer Ausstellung heraus versucht hat, Brücken zur „breiten Öffentlichkeit“ zu schlagen –, weiß nur zu gut, dass große Teile dieser Öffentlichkeit keineswegs davon überzeugt sind, dass die Gesellschaft die Kunst überhaupt braucht, im Besonderen eine, die nicht repräsentativ, gefällig und leicht konsumierbar, sondern oft irritierend, unbequem und kritisch ist. Und manchmal gelingt es selbst der Kunst im öffentlichen Interesse nicht, die Distanz zwischen den (einander) fremden Wirklichkeiten zu überbrücken. Auch das gehört dazu. Aber einen Versuch ist es allemal wert. Ein Versuch, der nicht bessere Chancen auf ein Gelingen hat, wenn man sich demonstrativ auf das gesicherte Terrain der Kunstinteressensgemeinschaft zurückzieht, um von dort aus zu agieren.

Kunst im öffentlichen Raum taucht mitten im Alltags- und Lebensraum der Menschen auf, kommt ihnen entgegen und fordert sie unvermittelt heraus: zu einem Perspektivenwechsel, zu dem sie sonst vielleicht nicht die Gelegenheit gehabt hätten, zu Reflexionsarbeit, auf die sie sich vielleicht sonst nie eingelassen hätten, zu Diskussionen, die nicht im Rahmen von Symposien geführt werden. Kunst im öffentlichen Raum verlässt die schützenden Mauern der Kunstinstitutionen, warum also sollten sich diejenigen, deren Aufgabe es ist, sie zu fördern und zu ermöglichen, dahinter verschanzen?

Kunst im öffentlichen Raum ist keine Kunstsparte, sondern ein eigenständiges

Kunstgeschehen mit spezifischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen, das ein freies, aktives, gesellschaftlich und politisch verantwortungsbewusstes, an kultureller Vielfalt orientiertes Denken und Handeln ohne Barrieren er- und einfordert. Die Wahlkampf-Slogans von einer „entfesselten Wirtschaft“ im Ohr und die Plakatflut vor Augen: Der öffentliche Raum im Zeitalter seiner Privatisierung und Kommerzialisierung und die „Gesellschaft des Spektakels“ haben den produktiven Störfaktor Kunst dringend notwendig.

Es ist die Frage, wann man in der Steiermark wieder bereit ist, über eine neuerliche, inhaltlich motivierte, Kurskorrektur, ein alternatives, zukunftsorientiertes Modell für die Kunst im öffentlichen Raum und damit auch über die neuerliche Demokratisierung der Kulturpolitik nachzudenken.

Vermögen_Kunst_Vermittlung
Aktuelle Kunstprojekte an österreichischen Schulen
Elisabeth Harnik

„Jeder hat das Recht, am kulturellen Leben der Gemeinschaft frei teilzunehmen, sich an den Künsten zu erfreuen und am wissenschaftlichen Fortschritt und dessen Errungenschaften teilzuhaben.“
Artikel 27 der Menschenrechtsdeklaration

Wenn „jeder“ auch Kinder und Jugendliche meint, so kommt den Schulen in diesem Zusammenhang eine bedeutende Rolle zu. Die Schule ist der Ort, wo junge Menschen schulartenübergreifend und unabhängig von ihrer sozialen Herkunft erreicht werden können. Die Schule kann ein Raum wechselseitigen Austauschs über Kunst sein, wenn Zugänge zwischen jungen Menschen und Kunstschaffenden geöffnet werden.

Bezugnehmend auf den anfangs zitierten Artikel 27 der Menschenrechtsdeklaration formuliert Sabine Benzer¹ drei Voraussetzungen für die Teilnahme am kulturellen Leben der Gemeinschaft: die Aneignung kultureller Traditionen, die Auseinandersetzung mit zeitgenössischem Kunstschaffen und die Teilhabe in der Ausübung kultureller Praktiken.

Ich werde den Fokus auf den zweitgenannten Bereich legen und der Frage nachgehen, wie das Recht auf die Auseinandersetzung mit zeitgenössischem Kunstschaffen eingelöst werden kann.

Sinnvolle Maßnahmen zur Stärkung der Verbindung von Kunst und Schule sind bis dato so gut wie nicht umgesetzt worden. Die Realität ist, dass für einen Großteil der Schülerinnen und Schüler der Zugang zur Gegenwartskunst weitgehend verschlossen bleibt. Ihr kulturelles Interesse wird nicht geweckt. Sie können sich in der Schule nicht aktiv mit aktueller Kunst auseinandersetzen, geschweige denn am Kunstleben partizipieren. Es wird ein offener und zugleich kritischer Zugang zu zeitgemäßen Kunstformen verhindert und somit schwinden auch die Voraussetzungen für ein zukünftiges Publikum, das kulturelle Leistungen von Kunstschaffenden zu schätzen weiß.

1 Sabine Benzer: „Kultur und Schule“, IG Kultur Vorarlberg, Feldkirch 3.7.2013
http://www.igkultur-vbg.at/index.php?tpl=text&id_cat=19&id_sector=0&id_doc=223

Nach einer 2008 erschienenen Studie über den Mehrwert von Kunst und Kultur² stellen diese wichtige gesellschaftliche Experimentierfelder dar. Warum sollten sie in den Schulen fehlen? Warum existieren an Schulen keine Freiräume, um mit den Schüler_innen zweckfrei Neues zu gewinnen, um neue Themen zu erörtern, um Kinder und Jugendliche als neue Zielgruppen anzusprechen und einzubinden, um Wahrnehmungsgewohnheiten in Frage zu stellen und vor Ort eine kreative Atmosphäre entstehen zu lassen, die wiederum auf andere Bereiche ausstrahlt?

Werden künstlerische Arbeitsweisen nicht an den Schulen praktiziert, kann das Handwerk, das für Kunstschaffen nötig ist, nicht an die nächste Generation weitergegeben werden. Es bedarf des Tuns, der wiederholten Praxis, denn erst eine Praxis prägt sich in den Körper ein und macht eine Fähigkeit zu unserer eigenen. Künstlerisch arbeiten heißt neugierig sein, forschen, sensibel sein für kreative Prozesse. Es regt uns an, unsere Phantasie einzusetzen im Grenzbereich zwischen dem Lösen und Finden von Problemen. Dies beinhaltet Unvollkommenheiten und Ungewissheiten. Heilsames Scheitern, Versuch und Irrtum sind immer bedeutend bei der Aneignung einer Fertigkeit bzw. für eine innere Entwicklung.

Dazu Renald Deppe (Musiker, Komponist, Zeichner, Autor) zur „Qualität des Scheiterns“:

„Nicht die falsche Ewigkeit des Museums, der kultmusikalischen Weihenstätten, sondern die Wahrheit des Augenblicks steht im Mittelpunkt des Pulsierens der menschlichen Zeit.

Nicht die geistigen wie materiellen Müllhaufen diverser Ver-, Aus- und Entwertungsgesellschaften bestimmen das verantwortete Handeln, die relevanten Bedürfnisse der (Kultur-)Schaffenden, sondern die Möglichkeiten des menschlichen Seins, sprich: die Qualitäten des Scheiterns. Um jene kostbaren Qualitäten des Scheiterns auch positiv zu erkennen, zu erfahren und zu verarbeiten, bedarf es des Handwerks. Bedarf es der Achtung und Wertschätzung des Handwerks im weitesten Sinn: Als Kontrapunkt zur beschleunigten Zeit, als rettende Orientierunginsel innerhalb der beschleunigten Interpretations-, Spekulations- und Konzeptionsfluten zeitgeistiger Kunsttempel und Kulturbetriebsfabriken.“

Wie können sich die vielfältigen Kompetenzen auf dem Gebiet der künstlerischen Arbeit unter Anleitung entwickeln? Wie können sie vermittelt werden bzw. wie kann ein Wissenstransfer gelingen?

² „Österreichische Kulturdokumentation – Internationales Archiv für Kulturanalysen“, LInQA – Linzer Institut für qualitative Analysen 2008

An dieser Stelle werde ich anhand von zwei innovativen Kunstvermittlungsprojekten, in denen ich selbst als Künstlerin tätig war, aufzeigen, wie sich die vielfältigen Kompetenzen auf dem Gebiet der künstlerischen Arbeit unter Anleitung entwickeln können. Ich möchte eine Lanze brechen für das Recht von Kindern und Jugendlichen, am Kunstleben aktiv teilzuhaben. Kunstvermittlungsprojekte sind in meinen Augen Kulturwerkstätten, die durch die Teilhabe an den Arbeitsritualen eines gemeinsamen Tuns einen Zusammenhalt sowohl zwischen den Generationen als auch zwischen Laien und Spezialist_innen schaffen.

Projekt DIE GROSSE LANDKARTE

„Wir entdecken neue musikalische Länder und Kontinente und kartographieren sie.“ Improvisation als neuer Impuls in der Schulentwicklung im Rahmen der ARGE Musikhauptschulen Österreichs im BMUKK (Auftraggeber: BMUKK Dr. Alfred Fischl) und der PH Wien in Kooperation mit der Anton Bruckner Privatuniversität und KulturKontakt Austria. Leitungsteam: Univ. Prof. Christoph Cech, Mag.^a Ruth Klicpera, Erhard Mann

2012/2013 wurde ein von Christoph Cech (Musiker, Komponist und Leiter des Instituts JIM für Jazz und improvisierte Musik an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz) initiiertes innovatives Schulprojekt österreichweit durchgeführt, das sich mit Improvisation in schöpferischen Gestaltungsprozessen befasste. 6 Künstler_innen brachten in Kooperation mit den Lehrerteams der insgesamt 12 teilnehmenden Schulen ihre individuellen Impulse aus dem Bereich Improvisation direkt in den Schulen ein. Die Arbeitsphase an den Schulen betrug pro Schulstandort 30 Stunden. Improvisation wurde als unterstützende, ressourcenorientierte Methode im Projektunterricht verwendet und ermöglichte neues, kreatives, reflektiertes Lernen, das die Schülerinnen und Schüler zum Entwickeln und eigenständigen Anwenden von Improvisationstechniken befähigte.

„Improvisation ermöglicht einen spielerischen Zugang zur Kunst. Das Spiel ist ein brauchbares und vor allem im Umgang mit Kindern und Jugendlichen Barrieren überwindendes Assoziativ auf dem Weg zum Improvisationskunstresultat.

„Durch Improvisation gestalten‘ ist auch in der Arbeit mit (musikalischen) Laien möglich, mit (musikalisch) Vor-, Fortgebildeten erweitert sich das Feld der Gestaltungsmöglichkeiten. Das Endprodukt soll aber in jedem Fall den Anspruch erheben, Kunst zu sein. Bei der improvisatorischen Arbeit mit Gruppen soll die Vermittlung des ‚Kunst Schaffens‘ Priorität haben, das verleiht dem Gestaltungsprozess die nötige Tiefe und Ernst ... und Diskussionsstoff.“³

3 Christoph Cech, Konzepttext Projekt DIE GROSSE LANDKARTE, 2012

Die Schulklassen präsentierten ihre unter Anleitung selbst produzierten Stücke im Rahmen einer Schlussperformance im Juni 2013 in der Voestalpine Stahlwelt Linz und bewiesen, dass das Handwerk des Improvisierens erlernt werden kann. Die wissenschaftliche Begleitung wurde von der Anton Bruckner Privatuniversität Linz getragen, die Produktion einer DVD als Projektdokumentation ist vom BMUKK geplant.

Da die finanziellen Mittel zur Durchführung des Projekts beschränkt waren, ist für die Zukunft eine angemessene Entlohnung aller Beteiligten unumgänglich. Vor allem auf dem Gebiet der Reflexion und Analyse der Erkenntnisse als Wegweiser für neues Lernen müssten zusätzliche Mittel zur Verfügung stehen, um einen Transfer als Basis der Weiterentwicklung für den Unterricht zu nutzen. Nur auf diesem Weg kann ein Kunstvermittlungsprojekt die Kreativität von Kindern und Jugendlichen nachhaltig fördern und zu ihrer Persönlichkeitsentwicklung beitragen, was für die kulturelle Entwicklung unserer Gesellschaft eine wichtige Aufgabe ist.

Projekt KONFRONTATIONEN 1–3

in Zusammenarbeit u.a. mit dem Landesschulrat für Steiermark, mit dem Verein „Conto musicale“, der Kulturabteilung des Landes Steiermark, des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur sowie des Landesjugendreferates. Leitung: Fachinspektor für Musikerziehung MMag. Klaus Dorfegger

Ausgangspunkt für das steirische Kunstvermittlungsprojekt konfrontationen 1-3 war der pädagogische Schwerpunkt des Landesschulrats für Steiermark im Schuljahr 2009/2010, „Kunst und Schule“. Gerade im Bereich zeitgenössischer Kunst sollte eine fruchtbringende Vermittlung am besten direkt durch die Kunstschaffenden selbst erfolgen. Ein wichtiger Aspekt war weiters die interdisziplinäre Zusammenarbeit im künstlerischen Bereich, also die Konfrontation von Musik mit anderen Kunstsparten wie beispielsweise Tanz und Visualisierung. Den Abschluss bildete eine öffentliche Präsentation in Form einer kunstspartenübergreifenden Performance der Schülerinnen und Schüler.

Als Projektleiter fungierte der Fachinspektor für Musikerziehung MMag. Klaus Dorfegger. 24 Künstler_innen und 19 Klassen und Projektgruppen aus 13 steirischen Schulen nahmen beispielsweise mit ihren Lehrer_innen im Ausmaß von 8 Stunden am Projekt 2009/2010 teil.

Auch im Schuljahr 2010/2011 und 2011/2012 konnten die konfrontationen realisiert werden, um eine Kontinuität bei der Vermittlung zeitgenössischer Kunst zu erreichen und weiteren Schulen die Möglichkeit zu geben, mit Künstler_innen an einem Projekt zu arbeiten.

Im Anschluss an die Workshops und Konzerte wurden die Künstler_innen sowie die Lehrer_innen gebeten, über Organisation und Ablauf des Projekts zu reflektieren. Aus den Antworten ergab sich insgesamt ein sehr positives Bild der Konfrontationen.

Die Lehrer_innen profitierten durch die Sichtweisen der „externen“ Künstler_innen und umgekehrt lernten die Kunstschaffenden im Umgang mit Kindern und Jugendlichen dazu. Weiters wurden die Schüler_innen bestärkt, selbst etwas zu produzieren und nicht vorgefertigte Schablonen zu reproduzieren. Diese Erfahrung relativierte großteils die von Werbung und Medien gesteuerte Vorstellung der Jugendlichen, dass eine gute Aufführung immer diktierten Formaten folgen muss. Sie lernten die Vielfalt in der Kunst kennen. Nach anfänglicher Skepsis entwickelte sich bei den meisten Klassen eine echte Identifikation mit dem eigenen Projekt. Auch den Ergebnissen der anderen Projektgruppen begegneten die Schüler_innen durchwegs offen.

Für die Fortführung des Projekts wurde auch äußerst wichtige konstruktive Kritik formuliert. Für viele der beteiligten Künstler_innen war beispielsweise die zur Verfügung stehende Projektzeit zu kurz. So wurden die Unterrichtseinheiten von 8 in den zwei Folgejahren auf 12 Stunden erhöht. Mehr Reflexionsmöglichkeiten, möglichst auch in persönlichem Kontakt nach Beendigung des Projekts, wurden sowohl von Lehrer_innen als auch von den Künstler_innen gewünscht. Eine intensivere Öffentlichkeitsarbeit würde dem Projekt mehr Resonanz verleihen. All diesen Wünschen Folge zu leisten ist nur möglich, wenn dafür ausreichend Mittel zur Verfügung stehen.

In diesem Schuljahr konnte das Projekt Konfrontationen nicht durchgeführt werden, da die Subvention von Seiten der öffentlichen Hand nicht in ausreichendem Maß gewährt wurde. Das Kulturkuratorium des Landes Steiermark konnte sich zu keiner positiven Empfehlung entschließen, da sich das Gremium nach Prüfung der vorgelegten Unterlagen für das angesprochene Projekt als nicht zuständig erachtete.⁴

Es stellt sich die Frage, ob nicht die Einrichtung einer eigenen Förderstelle für Kunstvermittlungsprojekte sinnvoll wäre. Gerade am Beispiel der Konfrontationen erkennt man schmerzlich, wie schnell sich Zugänge zu zeitgenössischer Kunst für junge Menschen auch wieder schließen können. Die Durchführung von Kunstvermittlung an Schulen steht und fällt letztlich mit den Geldern, die für die Entwicklung und Umsetzung bereitgestellt werden.

4 Das Projekt wurde in einer ersten Reaktion des Kulturkuratoriums abgelehnt. Nach der vorgesehenen Anhörung, bei der die Argumente der Künstler_innen eingebracht werden konnten, wurde eine Förderempfehlung ausgesprochen, der der Landtag für die Konfrontationen 4 im Schuljahr 2013 / 2014 zugestimmt hat.

Der Kampf um Ressourcen

Eva Ursprung

Die staatlichen Fördermittel werden sukzessive weniger, und einen nennenswerten Kunstmarkt gibt es in Österreich nach wie vor nicht, ebenso wenig Mäzen_innen und Sammler_innen. Zudem ist zeitgenössische Kunst zunehmend immateriell und daher kaum verkaufbar.

Die Wirtschaft ist schwer davon zu überzeugen, dass es sich lohnt, ein anspruchsvolles, experimentelles Kunst- und Kulturprogramm mit wenig Breitenwirkung zu unterstützen und bevorzugt beim Sponsoring massenwirksame Großevents. Unterstützt wird am ehesten mit Sachspenden und hier ist der Aufwand der Akquirierung oft größer als der Nutzen. Bei provokanten oder kritischen Themen, formal gewagten Experimenten oder ästhetischen Grenzgängen ist von dieser Seite ohnehin keine Unterstützung zu erwarten, da es sich als geschäftsschädigend erweisen könnte, in einem solchen Kontext genannt zu werden.

Nur ein_e hungrige_r Künstler_in ist ein_e gute_r Künstler_in?

Das Überleben nichtkommerzieller Künstler_innen und Kulturinitiativen wird mit Nachlassen der Förderungen von öffentlicher Hand mehr und mehr zum Drahtseilakt.

Wie bei jeder anspruchsvollen Arbeit ist es auch in der Kunst notwendig, konsequent und kontinuierlich daran zu arbeiten, mit voller Konzentration und Einsatz. Die Notwendigkeit, mit „Nebenjobs“ den Lebensunterhalt zu bestreiten, führt dazu, dass die meisten ihre künstlerische Arbeit nie ausreichend voranbringen können, um davon leben zu können. Der Aufbau lokaler und internationaler Netzwerke, das Mithaltenmüssen mit internationalen Trends und die Adaptierung an neue Technologien bleiben auch Künstler_innen nicht erspart, sind äußerst zeitaufwendig und unter dem zunehmenden Druck einer immer schneller und fordernder werdenden Welt oft nicht mehr machbar.

Kunst braucht Raum!

Abgesehen von der Problematik schwindender Finanzierungsquellen bei kontinuierlich steigenden Lebenshaltungskosten leiden die Kunst- und Kulturschaffenden in unserer Kulturstadt vor allem am Mangel an niederschwellig zugänglichen, nichtkommerziellen Räumen für die Produktion, Präsentation und Reflexion von Kunst.

Kultur entsteht durch Interaktion und Kommunikation. Die wichtigste Ressource dafür ist Raum, und Räume zu marktüblichen Mietpreisen sind für Künstler_in-

nen und Kulturschaffende in der Regel nicht leistbar – weder hier noch anderswo. Günstiger Raum ist jedoch Grundvoraussetzung für den Aufbau einer Existenz als Künstler_in und für jegliche Kulturarbeit, die sich nicht auf kommerziell einträgliche Events beschränken will. Kunst ist Labor und Motor für die Weiterentwicklung und Belebung der Gesellschaft und muss als solche ebenso gefördert werden wie wissenschaftliche oder technologische Forschung. Technologie bringt langfristige Gewinn für die Unternehmen, die Forschung ist eine Investition in deren Zukunft. Kunst ist eine Investition in die Zukunft der Gesellschaft und je mehr Freiraum sie hat, desto besser kann sie zu einer demokratischen, partizipativen Entwicklung der Gesellschaft beitragen.

Die Einsicht der Politik in diese Zusammenhänge ließ und lässt jedoch zu wünschen übrig. Freiräume für die Kunst wurden bislang selten freiwillig zur Verfügung gestellt. Im besten Fall wurden temporäre Zwischennutzungen angeboten, langfristige Projekte mussten immer schon schwer erkämpft werden – oft mit illegalen Mitteln wie Hausbesetzungen.

Künstlerische Zwischennutzungen/Gentrifikation

In vielen europäischen Ländern ist es schon lange üblich, dass Firmen oder Gemeinden leer stehende Räume Künstler_innen und Kulturinitiativen temporär zur Zwischennutzung zur Verfügung stellen. Die Initiativen bezahlen die Betriebskosten, die Räume werden verwendet und dadurch vor Verfall bewahrt – bis sie mit Hilfe der Kunst so aufgewertet sind, dass sich neue (zahlende) Nutzer_innen finden. Ganze Stadtteile werden auf diese Art gentrifiziert.

Die Stadt Wien hat das positive Potential für die Stadtentwicklung erkannt und gründete 1999 ein Servicecenter zur Vermittlung leerstehender Geschäftslokale. Derzeit stehen 526 Lokale auf der Plattform zur Verfügung.

Die Danziger Werft war zu Beginn der 1990er Jahre privatisiert worden, die Belegschaft von 15.760 Mitarbeiter_innen auf unter 3000 reduziert. Ein großer Teil der Hallen stand nunmehr leer, dort soll demnächst ein neuer Stadtteil mit Einkaufszentren etc. entstehen. Bis Baubeginn konnten zahlreiche Initiativen die leerstehenden Fabrikshallen kostenfrei nutzen.

Nachhaltigkeit

Zwischennutzungskonzepte sind dann sinnvoll, wenn keine langfristige Aufbauarbeit notwendig ist und keine langfristigen Projekte geplant sind. Das Institut Wyspa baute in der ehemaligen Werft ein Zentrum für zeitgenössische politische Kunst auf, mit Ausstellungen, Diskussionen und Workshops, einer Buchhandlung und einem Lesesaal. Seit 2010 organisieren sie ein internationales Festival, die Alternativa. Wyspa konnte sich lokal wie auch international durch ein ausgezeich-

netes, einzigartiges Programm gut positionieren und ist so für die Stadt Danzig unentbehrlich geworden. Vor dem Umbau des Areals haben sie nun die Chance erhalten, das Gebäude zu einem Vorzugspreis zu kaufen. Ein internationaler Spendenaufruf brachte bereits gute Ergebnisse, die Stadt ist förderwillig, also werden sie höchstwahrscheinlich in der Lage sein, das Projekt zu erhalten.

Ähnlich ging es dem Atelierhaus Frise in Hamburg: Die Stadt wollte das Gebäude nach jahrelanger künstlerischer Zwischennutzung gewinnbringend verkaufen. Mit viel Öffentlichkeitsarbeit und Verhandlungsgeschick konnten die Künstler_innen nun einen 30-jährigen Pachtvertrag aushandeln. Um die notwendige finanzielle Basis zu schaffen, wurden eine Genossenschaft gegründet und Anteile verkauft.

In Graz gab es von 2008 bis 2011 auf Eigeninitiative einer Gruppe von Künstler_innen ein großzügig angelegtes Zwischennutzungsprojekt, das Schaumbad – Freies Atelierhaus Graz. 2011 wurde das Haus verkauft, die Künstler_innen mussten ausziehen. Rund 50 Künstler_innen verloren damit ihren Arbeitsplatz und waren zwei Jahre lang permanent auf Raumsuche, bis sich Mitte 2013 ein Gebäude mit erschwinglichen Mietkosten fand. In einem Zeitraum von eineinhalb Jahren fand sich keine Firma, die den Mut aufbrachte, den Künstler_innen bestehende Leerstände zur Verfügung zu stellen.

Gegenkulturelle Raumnahmen: Die Hausbesetzer_innenbewegung der 1970er und 1980er

Ähnlich wie es Museen und Opernhäuser für die Wahrung der Tradition gibt, muss es auch Ressourcen für die aktuelle Kunstproduktion geben. Das fanden zumindest die Initiativen, die in den 1970er und 1980er Jahren europaweit mit unterschiedlichem Erfolg Häuser besetzten.

1975 besetzte etwa die „Interessensgemeinschaft Spittelberg“ das Amerlinghaus in Wien und gab damit den Auftakt für weitere Hausbesetzungen. Die Initiative setzte auf Kommunikation mit Politik und Anrainer_innen und präsentierte diesen bereits im Vorfeld Konzepte einer sozialen Stadtteilerneuerung mit dem Amerlinghaus als Stadtteilzentrum. Gleichzeitig überzeugten sie mit einem Vorgeschmack auf den Benefit eines solchen Zentrums für die Stadt: Im Rahmen der Wiener Festwochen konnte der Gemeinde Wien die Genehmigung für ein Vier-Tage-Fest im Amerlinghaus abgerungen werden. Rund 3.000 Besucher_innen kamen und unterzeichneten ein Manifest mit der Forderung nach einem selbstverwalteten „Kultur- und Kommunikationszentrum Amerlinghaus“. Das Manifest wurde den Gemeindevertreter_innen mit der Ankündigung überreicht, dass dieses Haus ab sofort für einen „Modell-Betrieb“ auf unbestimmte Zeit besetzt sei. Nach zähen Verhandlungen wurde das Haus drei Jahre später offiziell den Besetzer_innen als selbstverwaltetes Zentrum übergeben.

Diese Hausbesetzung war von einer relativ starken und breiten Bewegung getragen, die sich aus politischen Aktivist_innen, Künstler_innen, Intellektuellen und Jugendli-

chen aus der unmittelbaren Umgebung zusammensetzte und für ausreichend Druck von unten sorgte. Als die Finanzierung des Hauses und damit dessen Fortbestand 2011 gefährdet war, demonstrierten etwa 300 Aktivist_innen für den Verbleib des Hauses, für mehr Geld für selbstverwaltete Freiräume und gegen die zunehmende Kommerzialisierung selbstverwalteter Kulturinitiativen.

Auch die Besetzung der Arena wurde durch vorhergehende kulturelle Nutzung eingeleitet. Der ehemalige Auslandsschlachthof in St. Marx wurde von den Wiener Festwochen bespielt. Architekturstudent_innen fanden bereits vorhandene Abrisspläne und verteilten daraufhin am letzten Veranstaltungstag der Festwochen Flugblätter mit der Parole „Der Schlachthof darf nicht sterben!“ und forderten die Besucher auf, zu bleiben.

Zur gleichen Zeit wurde an anderer Stelle des Geländes mit einem Fest gegen die geplante Schleifung des Naschmarkts demonstriert. Die auftretenden Bands riefen nach den Konzerten ihr Publikum auf, in die Arena zu übersiedeln. Diese wurde daraufhin bis zum Herbst 1976 besetzt.

Mit der Arena traten erstmals neue politische und gegenkulturelle Bewegungen in den Blickpunkt einer breiten Öffentlichkeit. Forderungen nach selbstverwalteten Kulturräumen, das Infragestellen politischer Verhältnisse im Allgemeinen und die Kritik an einer abrissfreudigen, „betonlastigen“ und der Kommerzialisierung öffentlicher Räume zugeneigten Stadtpolitik im Speziellen fanden hier ihren Anfang.

Als 1978 das Technologische Gewerbemuseum aus dem Areal der ehemaligen Lokomotivfabrik am Alsergrund auszog und eine „sinnvolle“ Nutzung „als Grünfläche mit Tiefgarage oder als Wohnhausanlage“ zur Debatte stand, formierte sich eine Bürgerinitiative zur Erhaltung des historischen, denkmalgeschützten Ensembles. Personen aus den Bereichen Sozialarbeit, Kunst, Architektur, der Frauenbewegung ebenso wie Studierende und Pensionist_innen setzten sich dafür ein, die inhaltlichen und materiellen Voraussetzungen für einen alternativen und autonomen Kulturbetrieb zu schaffen. 1979 wurde der Verein zur Schaffung offener Kultur- und Werkstättenhäuser (WUK) gegründet, es gab Pressekonferenzen und Unterschriftenaktionen, Informationsstände, Postwurfsendungen und ein eigenes Vereinsblatt. 1980 wurde vor der Staatsoper ein „Kehraus der verstaubten Hochkultur“ abgehalten, 1981 wurde das Gebäude schließlich besetzt. Anstatt zu delogieren, übergab der damalige Bürgermeister Gratz das Gebäude zur vorerst provisorischen Nutzung dem Verein. Inzwischen arbeiten rund 150 Hausgruppen, Initiativen und Einzelpersonen in den sieben autonomen Bereichen Bildende Kunst, Gesellschaftspolitische Initiativen, Interkulturelle Initiativen, Kinder und Jugend, Musik, Tanztheaterperformance und Werkstätten; das WUK ist basisdemokratisch organisiert.

Züri brännt!

Auch im vergleichsweise kleinen Zürich mit nur 392.000 Einwohner_innen gab es 1980 Unruhen. Eine zentrale Rolle spielte ein stillgelegter Industriebetrieb am Züricher See: Die Rote Fabrik. Die ehemalige Seidenweberei war 1972 von der Stadt Zürich gekauft worden, um das Gebäude abzureißen und damit Platz für die Erweiterung der Seestraße zu schaffen. 1974 lancierte die Sozialdemokratische Partei (SP) eine Volksinitiative für den Erhalt der Roten Fabrik und die Umwandlung in ein Kulturzentrum. In der Folge wurden Ateliers für Künstler_innen eingerichtet, es gab erste Veranstaltungen. 1977 ergab eine Volksabstimmung eine deutliche Mehrheit für den Erhalt und die Nutzung als Kultur- und Freizeitzentrum, doch die Umsetzung erfolgte erst 1980, unterstützt durch die „Opernhauskrawalle“: Als die Stadt das Opernhaus aufwendig sanieren wollte, bildete sich eine massive Protestbewegung gegen die einseitige Förderung der Hochkultur, Forderungen nach Räumen für alternative Jugendkultur wurden laut.

Im Oktober 1980 konnte das selbstverwaltete Kulturzentrum Rote Fabrik schließlich eröffnet werden. Es wird als Kollektiv geführt, die Finanzierung ist seit dem Ausgang einer Volksabstimmung von 1987 gesichert.

„Wir hatten utopischen Ideen, wie wir die Gesellschaft mit Kultur verändern wollten, aber keine Räume, uns auszudrücken“, sagt Olivia Heussler, eine der Gründer_innen, „da kamen wir halt auf den Straßen zusammen – Studenten, Arbeiter, Künstler und Intellektuelle – alle, die unzufrieden waren.“ Und Hanspeter Kriesi, Professor für politische Wissenschaften an der Universität Zürich meint: „Zürich gehört heute zu den besten Kulturstädten Europas, weil die damalige Gegenkultur später Teil der Kulturpolitik wurde.“

Wunschloses Unglück?

In Graz sah es mit Räumen für (noch nicht) etablierte Kunst immer recht dürftig aus, doch es konnte sich nie eine ausreichende Menge an Personen finden, die sich wirklich dafür einsetzten. Als junge, aufstrebende Künstlerinnengruppe „Eva & Co“ waren wir von 1982 bis 1992 permanent auf der Suche nach Ausstellungs- und Präsentationsräumen. Die wenigen Galerien hatten mit der feministischen Kunst ebenso Berührungspunkte wie die Avantgarde im Forum Stadtpark, und das Künstlerhaus – laut Satzungen der Steiermärkischen Landesregierung von 1951 „... für immerwährende Zeiten, Zwecken der bildenden Kunst und den bildenden Künstlern gewidmet“ – war immerwährend an die seit 1952 dort etablierten Kunstvereine sowie für Ausstellungen des Landes Steiermark vergeben. Niederschwellig zugängliche Räume waren einfach nicht vorhanden – und sind es bislang noch immer nicht!

Als 1994 in der Graz am nächsten gelegenen größeren Stadt, Maribor mit ca. 160.000 Einwohner_innen, das Gelände der ehemaligen Heeresbäckerei der jugoslawischen Volksarmee Pekarna besetzt wurde, pilgerte die Grazer Künstler_innenschaft folgerichtig mit einer großen Ausstellung nach Maribor. Dort gibt es auf 6000 m² mit sechs Gebäuden und einem Park großzügige Ausstellungsflächen, Künstler_innenateliers, Proberäume, zwei Konzerträume, frei zugängliche Internet- und Leseräume, eine Galerie, Sozialprojekte und Sporteinrichtungen etc. Pekarna wird zu 50 % durch eigene Gelder und Sponsoren finanziert. Die restlichen 50 % werden durch die Stadt Maribor, die Ministerien für Jugend, Arbeit, Forschung und Wissenschaft sowie über diverse andere Trägervereine finanziert.

Auch in Kroatien wird man schnell fündig: Die Grazer Schwesternstadt Pula mit 60.000 Einwohner_innen hat mit der ehemaligen k. u. k. Militärschule Rojc ein groß dimensioniertes soziokulturelles Zentrum. Mit einer Fläche von 16.739 m² ist es das größte Gebäude der Stadt. Das leer stehende Haus wurde ab 1998 von einer bunten Mischung an lokalen Kultur- und Sozialinitiativen bezogen. Die Stadt Pula hat es geduldet und die Kosten für die Infrastruktur übernommen. Seit 2011 wird das Rojc von der Rojc Alliance, einem Dachverband der Vereine im Haus, basisdemokratisch verwaltet. Die Stadt Pula trägt die gesamten Kosten des Hauses, die Nutzer_innen bezahlen nur Strom bzw. Heizkosten.

Mit dem Einzug der Kultur in die verlassen und verwüsteten Räumlichkeiten bekam das Gebäude neuen Inhalt und eine neue Identität. Heute ist es der Hauptgenerator der Kultur in der Stadt Pula. Es beherbergt mehr als hundert sehr unterschiedliche Vereine und Gruppierungen, Künstler_innenateliers, Proberäume und Tonstudios. Es finden Konzerte, Lesungen und Ausstellungen statt, außerdem ist es der Sitz der aktivistischen Szene Pulas. Hier arbeiten Musiker_innen verschiedenster Stilrichtungen, von Punk, elektronischer Musik bis zu Jazz und Blasmusik, Maler_innen, Bildhauer_innen, Medienkünstler_innen ebenso wie Volkstanzgruppen.

In Graz wurden alle Chancen künstlerischer Umnutzung landes- und stadteigener größerer Gebäude vertan: Die Stadt hat schon vor Jahrzehnten alles veräußert und das Land lässt das ehemalige Landesschüler_innenheim in der Grenadiergasse seit nunmehr über 10 Jahren lieber leer stehen, als es an die Vielzahl an raumsuchenden Initiativen und Künstler_innen weiterzugeben. Die kleinen Kunsträume kämpfen währenddessen verzweifelt ums Überleben, da eine Politik sukzessiver finanzieller Kürzungen und gesetzlicher Verschärfungen von Vorschriften jegliche Arbeit verunmöglicht. Anstatt zu unterstützen, wird gekürzt, kontrolliert und verboten.

Die raumsuchenden Initiativen geben sich mit Bröseln (un-)zufrieden und klagen, anstatt zu handeln. Solidarisierungsversuche verebben im Desinteresse oder in der permanenten Überforderung. Die Politik hält uns mit umständlichen Abrechnungsmodalitäten und Evaluierungen auf Trab. Es bleibt zu hoffen, dass der Wert einer lebendigen, vielfältigen kulturellen Landschaft rechtzeitig erkannt und unterstützt wird – ansonsten driftet Graz in den Zustand einer überregulierten, ereignislosen Provinzstadt, in der sich bald alle Bevölkerungsgruppen zu Tode langweilen.

Von der Vermittlung der Verteilung und der Verteilung der Mittel

Evelyn Schalk

Transkription eines Vortrages

Medienkultur und Kulturmedien

Der Stellenwert von Kunst und Kultur in einer Gesellschaft findet seinen Ausdruck auf unterschiedlichste Weise auf (bestenfalls) zahlreichen Ebenen. Kultur ist per definitionem prozessorientiert und bildet weder den Dekor noch die Kulisse noch den Zuckerguss, sondern die Basis gesellschaftlicher Entwicklungen und ist ergo mit politischen Systemen und täglichen Lebensrealitäten untrennbar verschränkt.

Kunst nicht als Illustration und Repräsentation des Bestehenden, sondern als Auseinandersetzen, als Neu- und Weiterdenken und -handeln. Eh klar. Wirklich? Ist ein emanzipatorischer Ansatz tat_sächlich so selbst_verständlich? Im System fürs System funktioniert doch viel besser, leichter einsehbar, verdaulicher, höherer Wellnessfaktor. Wo wird der Unterschied sicht_bar, hör_bar, les_bar?

Statt Entwicklung (Development, Blick auf die Performance eignet doch jedem Broker) sind fixfertige Endprodukte gefragt, handel_bar, ver_wert_bar für jene, die sie und es sich leisten können. Leistungsträger des Systems, Leistenbrüche haben andere.

Verluste, die damit einhergehen? Werden in Kauf genommen und gebilligt, billig verschleudert, teuer erkaufte, wer bezahlt, ist selber Schuld, fügt sich nahtlos in die neoliberale Marktökonomie, deren Profitorientierung eine ausschließliche ist, viele und vieles ausschließt, dieses Aussch(l)ussprinzip, aus, Schluss, basta, genug nachgedacht, genug reflektiert, genug kritisiert. Denn besonders wert_voll: Die kritischen, die gegenläufigen Positionen und Positionierungen, die werden als Erstes kassiert, kann man schon brauchen, verbrauchen, muss dann halt wieder was Neues entwickelt werden. Hoppla, dafür ist Kreativzeit da, Produktentwicklung, ja, das geht (gut üben Ladentisch).

Der Markt frisst seine Kinder und nicht nur die.

Die Kunst sich zu entziehen, liegt nicht selten im Versuch begründet, strukturelle Prinzipien transparent zu machen, Funktionsweisen nachvollziehbar und Erfahrungen weiterzuvermitteln. Reflexion ist kaum bequem und hat mit der widerspruchslosen Akzeptanz der „invisible hand“ bestenfalls als, ja, Kunstprodukt etwas zu tun – eine Idee wiederum (oder war's doch eine Er-

kenntnis?), die der vermeintlichen Logik, auf die sie sich bezieht, die Grundlage entzieht. Kommt also nicht gar so gut, an der Ideenbörse im Wettbewerb um die eingängigste Markenimplementierung. Also alles auf Anfang.

Zugang zu medialen Ressourcen? Quantitäten und Qualität

Nicht nur Marx wusste um die Bedeutung der Produktionsmittel. Über Ressourcen verfügen heißt Macht haben und noch härter als der Kampf um die Verteilung der Güter wird jener um die der Ressourcen, also jenes Kapitals geführt, die zu ihrer Herstellung nötig sind.

Die Kunst der Kulturpolitik ist auch die ihrer Vermittlung. Wie schaffe ich es, den zentralen Stellenwert von Kunst und Kultur – denn ja: Kultur ist ein Lebensmittel und die Teilhabe daran eines jeden Menschen Recht – öffentlich immer wieder aufs Neue zu verankern? Dies wird ohne mediale Kommunikation kaum funktionieren und setzt voraus, was per definitionem auf der Hand – wenn auch nicht der unsichtbaren, sondern der des Verständnisses von Gesellschaft – liegt: Die Teilhabe aller am kulturellen Leben als Teilhabe am demokratischen Prozess zu begreifen, anzuerkennen und dementsprechend zu fördern.

Also, Medien. Mediale Ressourcen sind keineswegs knapp, beschränkt ist nur der Zugang zu diesen – und zwar nicht als Produkte, sondern als Produktionsmittel von Meinungen, Wahrnehmungen und Informationen oder dessen, was dafür gehalten wird und was so zu vermeintlichen und in der Folge in nahezu unwidersprochener Übereinkunft zu tatsächlichen Wahrheiten wird.

Das gilt für die Innenpolitikseiten ebenso wie für den Kulturteil der täglichen Zeitungslektüre (egal ob diese vom Papier, online oder multimedial erfolgt). Das gilt auch für den Einwand, der auf Blogs, net-Foren, Social Media etc. verweist, die zwar Kommunikationsmöglichkeiten bieten, jedoch keinen Ersatz für journalistische Arbeit darstellen, sondern (idealerweise) mit dieser interagieren.

Aber werfen wir doch einen, wie so oft geforderten, konkreten Blick auf die Verhältnisse, die längst Zustände sind. Die rasant zunehmende Medienkonzentration ist ein globales Phänomen, das in Österreich besonders guten Nährboden zum ersprißlichen Gedeihen – und Verderben – vorgefunden hat. 13 Tageszeitungen weist die Media-Analyse 2012 aus. Zum Vergleich: In Deutschland sind es rund 350 und in der Schweiz über 100. Österreichweit teilen sich den täglichen Printmedienmarkt zwei Medienkonzerne untereinander auf: Mediaprint und Styria. Ersterem sind Krone, Heute und Kurier zuzurechnen, gemeinsam kommen diese auf 59,8 % Reichweite; der zweite gibt u. a. Kleine Zeitung und Presse heraus und erreicht 14,9 %, macht also

zusammen 74,7 %. Aber diese Zahlen lassen sich noch toppen – in der Steiermark nämlich: Hier kommt die Mediaprint auf 42,3 % und die Styria auf satte 51,5 %, ergibt zusammen 93,8 %. Noch weitere Ausführungen zu Pluralismus und Meinungsvielfalt nötig? Gewiss.

Aber mehr als um Quantität geht es ja bekanntlich um Qualität – wobei die Frage, wie diese mit gefühlten zwei Kulturseiten pro Tag – davon die Hälfte Bildmaterial – erreicht werden soll, wohl unbeantwortet bleibt. Die Presseförderung wurde innerhalb der letzten 20 Jahre de facto um die Hälfte gekürzt, ihre zentralen Aufgaben bestehen in der Förderung von Qualität, Zukunftssicherung und regionaler Vielfalt. Presseförderung erhält aber auch 2013 wieder Andreas Mölzers Zur Zeit; 45.780 Euro weist der Bericht aus. Damit darf der EU-Abgeordnete der FPÖ unbehelligt, dafür öffentlich gefördert, rassistische und antisemitische Inhalte verbreiten.

Eine Kunst: vermittelter Kulturraum

Was das alles mit Kulturpolitik zu tun hat? Mediale Vermittlung kultureller Inhalte stellt eine der Grundlagen des öffentlichen Diskurses dar. Information und Vermittlung bedeuten aber zunächst Auseinandersetzung mit Inhalten und die Möglichkeit, dieser Auseinandersetzung Raum zu geben – öffentlichen Raum. Wenn dies in jenen Medien nahezu unterbleibt, die über die größte Reichweite verfügen, wenn Kulturberichterstattung nahtlos in den Veranstaltungskalender überführt werden kann, ist es nicht nur um mediale, sondern auch um kulturelle Ressourcen schlecht bestellt.

Von der mangelnden Präsenz dreht sich die Spirale weiter zu den finanziellen Mitteln, die dafür (nicht) zur Verfügung stehen bzw. gestellt werden, zu den damit einhergehenden Arbeitsplätzen und -bedingungen (ein Argument, das jeder Konzern bei der Umgehung von Steuerleistung nur sachte in Erinnerung zu rufen braucht, um von solchen tunlichst verschont und damit von den politischen Vertreter_innen zur Niederlassungserhaltung bewogen zu werden), zu den Möglichkeiten kultureller Entwicklung, die wiederum entsprechende Folgen für jene der gesellschaftlichen und politischen Entwicklung nach sich ziehen usw., usf. Verluste, die sich kurzfristig nicht in Haushaltsbilanzen niederzuschlagen scheinen (tatsächlich tun sie genau das), aber längst schon vehemente Auswirkungen auf das soziale Gefüge zeitigen.

Öffentlicher Raum ist medialer Raum ist öffentlicher Raum – ausreißer an der Wand

In Triest gibt es in der Via Diaz eine Buchhandlung mit dem wunderbaren Namen „In der Tat“. Die Benennung ist mit Bezugnahme auf das Hegel'sche Handlungsdiktum erfolgt und im deutschsprachigen Original übernommen worden.

Vor beinahe zehn Jahren wurde in Graz der Entschluss gefasst, die oben umrissene Situation nicht un_wider_sprochen hinzunehmen, sondern dieser, wenngleich nicht quantitativ (eine Frage des Kapitals und der Verteilung der Ressourcen ...), wohl aber inhaltlich etwas entgegenzusetzen.

Es ging darum, zu sagen: „Das akzeptieren wir so nicht!“ und gleichzeitig die Überlegung anzustellen, welche Form man für dieses Entgegensetzen wählt.

Wandzeitungsformate haben in Österreich beinahe keine Tradition. Viel stärker sind sie hingegen in China und im Nahen Osten vor allem, aber nicht ausschließlich, als Untergrundmedien verankert. Dass wir uns also für das Format der Wandzeitung entschieden haben, hat zahlreiche Gründe. Derzeit hängt der *ausreißer* an rund zwanzig gut frequentierten Standorten in Graz und der Steiermark. So gelingt es, mit einem nicht kommerziellen Medium in einen immer stärker kommerzialisierten (und privatisierten) öffentlichen Raum zu gehen und ihn für Inhalte jenseits von PR zu beanspruchen, die als Grundlage, Anregung, Bestandteil und Beitrag zu Reflexion und Diskurs fungieren.

Wie groß der Bedarf an nicht kommerziellen Inhalten aber tatsächlich ist, wurde schnell klar, und aufgrund der regen Nachfrage (nach einem Angebot, das den Bedarf eben nicht erst kreieren muss ...) erscheint der *ausreißer* parallel zur Großausgabe auch im Faltformat, gewissermaßen als Wandzeitung für zu Hause oder wo auch immer eine solche gelesen werden will. Die Faltausgaben liegen zur kostenfreien Entnahme in Graz, aber auch österreichweit bei öffentlichen Einrichtungen, in Cafés, Kultur-, Bildungs-, Sozialinstitutionen etc. sowie an den jeweiligen Standorten auf – entsprechend dem Grundprinzip, den *ausreißer* jeder und jedem frei zugänglich zu machen; also: nicht „käuflich erwerbbar“, sondern wirklich frei rezipierbar zur Verfügung zu stellen.

Fast naturgemäß bedeutet das auch, auf Anzeigenschaltung zu verzichten, um zumindest von dieser Seite her unabhängig arbeiten zu können.

Mit der Publikation im öffentlichen (Stadt-)Raum wird der Anspruch umgesetzt, über Szenengrenzen hinweg als Plattform, Referenzpunkt und Raum für Auseinandersetzung zu agieren. Das heißt, einen partizipativen Ansatz zu verfolgen und auch Menschen zu erreichen, die sich nicht als Teil der „Kulturszene“ identifizieren. Dazu trägt einerseits die Auswahl der Standorte im Stadtraum und -kontext bei, gleichzeitig wird mit zahlreichen Kultur- und Bildungseinrichtungen (Kunsthäuser, Kinos, Bibliotheken etc.) kooperiert. Kooperationen, die für alle Beteiligten ein Gewinn sind, die wechselseitige Aufmerksamkeit, die stärkere Frequentierung, die inhaltliche Intensivierung ... Ja, win-win-strategisch kann auch im Kulturbereich gearbeitet werden, der tatsächliche Profit allerdings entsteht aus der Förderung von Interesse, der Auseinandersetzung und der Interaktion.

Des Weiteren publiziert der *ausreißer* an der Schnittstelle von Kunst, Journalismus, Kulturberichterstattung und Analyse ebenso literarische wie künstlerische Beiträge. So wird einerseits ermöglicht, Themen mit unterschiedlichen Methoden der Auseinandersetzung zu bearbeiten und miteinander in Bezug zu setzen, sowie andererseits gewissermaßen ein „Cross-reading“ gefördert, das Leser_innen verschiedene Reflexionsansätze bietet.

Klar gilt: Wer versucht, selber Strukturen aufzubauen, stößt auf Widerstände und braucht ein ziemliches „Bissvermögen“, um weiterzumachen. Doch nur so lässt sich etwas umsetzen und der Kampf um die Ressourcen auf einer solidarischen Basis mit jenen führen, denen von eben diesen Mitteln – Lebensmitteln, zu denen (siehe oben) auch Kultur zählt – immer weniger zur Verfügung steht.

Reflexionsbereitschaft und Verständnis sind nämlich entgegen (durchaus auch medial) weit verbreite(r)ter Meinung durchaus vorhanden bzw. entwickelbar. Diese Erfahrung machen auch die Mitglieder der *ausreißer*-Redaktion, wo häufig Rückmeldungen wie „Ach, das wusste ich nicht!“, „Diese Information habe ich nirgends sonst bekommen.“, „Von der Seite habe ich das noch nie gesehen.“ eintreffen. Im sogenannten Informationszeitalter schon verwunderlich – oder eben nicht.

Zusammenhänge nachvollziehbar zu machen, Verschränkungen und Wechselwirkungen aufzuzeigen, kurzum Dinge, Ereignisse etc. zu kontextualisieren, ist entscheidend. Denn damit erfolgt nicht nur die Aneignung vorhandener, sondern vor allem die Schaffung neuer Ressourcen – des Wissens, der Auseinandersetzung, der kulturellen und politischen Entwicklung – also Human Resources im besten Sinne.

Zusehen oder gestalten?

David Steinwender

OpenSpaceGraz ist ein Netzwerk von Aktivist_innen und Initiativen, das versucht, Probleme im öffentlichen Raum aufzuzeigen und zu thematisieren. Die Aktionen richten sich dabei auf die Belebung der Stadt (Schaffung von Urbanität) und darauf, eine Nutzungsvielfalt zu erzeugen, die allen etwas bringen soll. Es geht darum, einen Weg zu finden, wie unterschiedliche Menschen und ihre Interessen zusammengebracht werden können.

Partizipatorische Ansätze zur Mitgestaltung sind dabei das Kernelement. Social bzw. Urban Hacking (= die Aneignung und Veränderung von Stadt und „Grätzln“) soll dabei dazu dienen, sozio-kulturelle, sozio-ökonomische und ökologische Probleme in einem dynamischen Raum wie der Stadt zu lösen. Spaß gehört dabei ebenso dazu wie die kritische und politische Auseinandersetzung mit den Themen.

Dieser Text wirft einige Fragen auf, zu deren Beantwortung alle beitragen können.

Räume – die uns genommen werden

An verschiedenen Orten der Welt entstehen Protestbewegungen: einerseits die indigene Bevölkerung in Lateinamerika, die sich gegen Zerstörung ihrer Lebensgrundlage (z. B. Regenwald, Staudammprojekte) und Vertreibung wehrt, ebenso viele Menschen in Bezug auf die Land-Grabbing-Thematik sowohl im globalen Süden wie auch im globalen Norden. Es geht um materielle Grundbedürfnisse; andererseits sehen wir die Einschränkung von Kreativität, Vorgabe von Lebensweisen, Verbote und Überwachung als Unterdrückung kultureller Aktivitäten: Proteste in der Türkei, Arabischer Frühling, Occupy-Bewegungen u. v. m.; wobei auch ökonomische und politische Faktoren mitspielen: Korruption, mangelnde (Aus-)Bildungschancen und Perspektivenlosigkeit u. s. w.

Während die einen um Zugang zu Nahrungsmitteln bzw. sanitäre Verbesserung und andere um bessere Chancen bzw. alternative Wirtschaftsweisen kämpfen, geht es anderen um kulturelle Freiheiten (gegen Verbote, ...). Aber alle adressieren eine Top-down-Politik, die wesentliche Bedürfnisse der Bevölkerung nicht ernst- oder wahrnimmt.

Was sind Räume?

Wird von Räumen gesprochen, sind häufig die eigenen vier Wände gemeint, geschlossene Zimmer, welche das Sicherheitsgefühl steigern sollen. Diese Art von Räumen sollen eine gewisse Stabilität – eine Basis – bilden.

Viele Räume unseres Lebens sehen aber anders aus. Physische Strukturen rücken dabei in den Hintergrund und dynamische Welten entstehen in unserem Alltag. Es ist schwer sich auf alle gleichzeitig zu konzentrieren, zumal sie ständiger – oft nicht selbst kontrollierbarer – Veränderung unterliegen. Das kann die Summe aller Wege sein, die ich zurücklege, mein Aktionsradius; oder Räume, die erst durch die Interaktion mehrerer Menschen entstehen, wie der öffentliche Raum. Private Räume entstehen ebenfalls erst, wenn sie von anderen – gemeinschaftlich bzw. gemeinsam genutzten – Räumen abgegrenzt werden. Räume schaffen wir also selbst – bewusst und unbewusst, ebenso ihre Grenzen. Sie sind nicht, sie werden gemacht.¹

(Un-)Kultur

Graz wächst – wie viele andere Städte auch. Graz hat in Summe fast 70.000 Menschen zwischen 16 und 30 Jahren und über 45.000 mit 65+ Jahren, das sind 42 % der Gesamtbevölkerung.² Entsprechend ist die Frage zu stellen: Wie attraktiv ist die Stadt für diese Altersgruppen?

Konflikte zwischen einer jungen und älteren Bevölkerung werden immer wieder sichtbar. Gerade im Bereich der Kultur gibt es unterschiedliche Vorstellungen über das kulturelle Angebot, ebenso unterschiedliche Bedürfnisse: einige wollen Ruhe, andere brauchen Raum, um sich zu entfalten. Oft werden sie gegeneinander ausgespielt. Aber wie können die unterschiedlichen Lebensstile koexistieren oder sich gegenseitig bereichern?

Restriktive Maßnahmen werden unterschiedlich wahrgenommen, von einigen befürwortet, von anderen abgelehnt: Verbote tragen einen wesentlichen Teil dazu bei, das Leben in einer Stadt für eine junge Bevölkerung unattraktiv und langweilig zu machen, während Maßnahmen wie Videoüberwachung mit der Begründung, der Sicherheit zu dienen, von vielen in Kauf genommen werden. Sie fallen zudem kaum auf. Auf der anderen Seite sind es zunehmend private Sicherheitsdienste, die sich – im Gegensatz zu den Videokameras – sichtbar zeigen und aktiv in das Stadtleben eingreifen – zum Missfallen vieler Bewohner_innen.

Das kann als eine von der Stadtpolitik geförderte Privatisierung angesehen werden. Das Öffentliche tritt zurück: Der öffentliche Raum und viele kommunale

1 Bourdieu (1990), Lefebvre (1974)

2 Quelle: <http://data.graz.gv.at>; Daten nach gemeldetem Hauptwohnsitz

Dienstleistungen (Grundversorgung) werden der öffentlichen Kontrolle entzogen. Meist wird dieser Prozess von Kommodifizierung (= zur Ware machen) von vielen Bereichen unseres Alltags/Lebens begleitet; sie bekommen ein Preisschild. Standortmarketing hat das Ziel, Städte zu „eventisieren“ und zu inszenieren (z. B. Kulturhauptstadt, Olympische Spiele, Stadtfeste oder Public Viewing). Nicht, dass das prinzipiell schlecht wäre, aber es drängt sich die Frage auf: Welche Form der Wirtschaft, Kunst und Kultur profitiert hier davon, welche nicht?

Es entstehen (halb-)private Räume mit eigenen Regeln auf öffentlichen Plätzen – kurzfristig oder dauerhaft. Urbanität drückt sich damit meist anhand des Konsums aus. Gewisse Konsummuster werden gefördert; jene, die nicht in diese Schemata passen, weil sie sich nicht jede_r leisten kann oder will, werden marginalisiert und verdrängt. Dabei drückt jede_r von uns eine gewisse Kultur aus.

Urbanität geht also weit über Konsum hinaus. Es sind die sozialen Beziehungen, die Interaktionen zwischen Menschen, welche eine Stadt gestalten und sie lebendig, zu einer gemeinsamen Ressource machen: Es existieren Ausdrücke des Schenkens, der Solidarität und des gemeinsamen Nutzens von Ressourcen in der Stadt. Eine Stadt für alle.

Aber statt diese Prozesse zu unterstützen, werden sie unterbunden. Es dominieren politische Debatten darüber, wie Einschränkungen am besten eingeführt werden können, anstatt die Richtung zu wechseln und darüber zu reden, wie wir die Rahmenbedingungen so ändern können, dass mehr Freiraum entsteht, mehr (nicht weniger) Möglichkeiten geschaffen werden, die die unterschiedlichen Lebensstile miteinander verbinden.

Kräfte sollten nicht für den Protest gegen eine restriktive Politik vergeudet werden müssen, sondern in eine progressive zur aktiven Gestaltung der Stadt gesteckt werden. Dafür braucht es die Zusammenarbeit aller, die an so etwas Interesse haben (egal ob Einzelperson, Gruppe, Initiative, Verein, Organisation, NGO, Behörde oder politische Partei).³

Open Spaces schaffen und nutzen – um sich ausdrücken zu können

Um sich zu entfalten, wird Platz im physischen Raum benötigt, welcher allerdings knapp gemacht wird. Die Schaffung neuer Räume darf sich jedoch nicht mit bestehenden Orten begnügen. Vielmehr geht es um die Rückeroberung der ungenutzten Räume wie dem öffentlichen Raum. Dabei streben unterschiedliche Akteure mit unterschiedlichem (Kultur-)Verständnis und Interesse in diese Sphären hinein, oft mit Konflikten verbunden. Jedoch, wieso sollten diese nicht auch zusammenarbeiten können und eine gemeinsame Vision haben?

3 vgl. Hamedinger (2005), vgl. Rossi / Vanolo (2012)

Ein Blick nach Oberösterreich zeigt, wie es gehen kann. Dort wird die „freie“ und alternative Szene von der Politik (auch vom Landeshauptmann) unterstützt. Auf der anderen Seite steht Graz, wo diese Szene massiv eingeschränkt wird, anstatt sie zu fördern: Kulturpolitik, Verbote, schließende Lokale. Was könnte stattdessen getan werden?

Wir brauchen konsumzwangfreie Räume, um uns zu entfalten. Mitgestaltung und Partizipation stärken das Wohlbefinden und die Identifikation mit der Stadt bzw. der unmittelbaren Umgebung. Menschen kommen in Kontakt. Anstatt blind durch die Gassen zu laufen, braucht es Elemente und Gegenstände, die wir verändern und nutzen können: z. B. Gemeinschaftsräume mit Spielgelegenheit (z. B. Brettspiele), verrückbaren Sitzgelegenheiten, Repair-Cafés, Hochbeete, freies WLAN in der Stadt und in Öffis und und und. Es braucht den Einbezug der Bevölkerung in die Gestaltung der Stadt und des öffentlichen Raumes.

Auf der anderen Seite kann mehr Platz für den Menschen geschaffen werden. Die Straße gehört dem Auto. Angesichts von Platz-, Energie- und Umweltfragen könnten wir uns auch überlegen, wie autofreie Stadtteile oder gar autofreie Städte aussehen könnten. Der so entstandene Platz könnte dann wieder Leben in die Straßen bringen, von denen vor allem Anrainer_innen und Geschäfte profitieren würden. Der öffentliche Raum würde so wieder zum Open Space für alle.

Grenzen verändern, um Räume zu verändern

Um neue Räume zu schaffen bzw. bestehende zu verändern, müssen wir Grenzen verändern. Das kann in viele Richtungen verstanden werden: unsere Grenzen, die wir uns selbst (im Kopf) auferlegen; unsere Barrieren, die wir schaffen (Zäune) usw.

Eine Stadt ist dynamisch, sie verändert sich ständig und schnell. Sich in diesen Strukturen wiederzufinden ist schwer, aber sich darin zu bewegen macht Spaß. Leider nehmen sich die wenigsten die Zeit dafür oder haben sie nicht.

Grenzen werden vielfach als etwas Trennendes wahrgenommen, z. B. Landes- oder Verwaltungsgrenzen. Was ist aber, wenn wir Grenzen als etwas Verbindendes verstehen?

Worin liegt die Produktivität der Grenzen? Es geht darum, dass zwischen zwei unterschiedlichen Bereichen (z. B. in der Landwirtschaft entlang der Grenze von Acker und Wald) Dinge zum Vorschein kommen, die es sonst nicht gibt. Diese Emergenzen treten auch in der Gesellschaft auf, z. B. in interkulturellen Gärten, wo unterschiedliche Formen von Wissen zusammenkommen und in der Lage sind, Probleme aufgrund ihrer vielseitigen Sichtweisen zu lösen. Kreativität kommt hier voll zum Ausdruck. Wir müssen nur diese Brücken bauen.

Eine neue Governance: Kulturpolitik ist Gesellschaftspolitik!

Sobald wir unsere Grenzen verändern, gestalten wir auch unsere Räume neu. Was können wir in diesen neuen Räumen tun und wo treffen sich Top-down und Bottom-up?

Wollen wir dem Auseinanderdriften der Gesellschaft und den damit verbundenen Folgen entgegenwirken, müssen wir Abstand von einer neoliberalen Stadtentwicklungspolitik nehmen. Wenn wir unseren Lebensalltag und unsere Stadt „durchökonomisieren“, werden wir viele Menschen ausschließen. Verdrängen wir Armut aus unserem Blickfeld, ist das ein Alarmsignal, das wir nicht ständig ignorieren dürfen – Armut entsteht nicht durch Selbstverschulden!

Wollen wir auf lokale und globale Probleme Antworten finden, braucht es die Partizipation aller. Kritik sollte dabei nicht unreflektiert oder verkürzt passieren. Wir dürfen nicht auf die Politik warten und schon gar nicht vorzeitig das Handtuch werfen. Fortschritt und Veränderung kommt von der Bevölkerung.

Smart oder genial? Mit Social Hacking in die Stadt der Zukunft

Smart City beschreibt ein Konzept, in dem es um die Integration von Technologie und Wissen in die Stadtentwicklung geht, wobei aber auch über ökonomische und technische Belange hinausgedacht werden sollte.

Gerade wenn es darum geht, eine nachhaltige Stadt zu gestalten, sollte nicht bloß nur eine Marke kreiert werden, die „smart“ klingen möchte, aber wesentliche Grundprobleme nicht anspricht: das sind die sozialen Ungleichheiten, die ökologischen Auswirkungen, das Hinterfragen und Verändern der derzeitigen Wirtschaftsweise sowie der Institutionen und Regeln dahinter.

Die Aufgabe des Kulturbereiches kann diesbezüglich ganz einfach benannt werden: es braucht einen „Social Hack“. Dabei geht es nicht um einfache Form von Protest.

Hiermit ist gemeint, dass Menschen sich den Raum mit kreativen (nahezu genialen) Methoden zurückerobern und diesen dauerhaft verändern sollen, d. h. mit alternativen Nutzungen bespielen, um ihre Bedürfnisse befriedigen zu können, egal ob kulturelle (z. B. Lendwirbel) oder materielle (z. B. Gemeinschaftsgärten). Es geht darum, Leerstand zu nutzen, wertvolle Böden zu erhalten, Stadtteil-/Gemeinwesenarbeit zu leisten, ein gutes Leben für alle zu schaffen, die Ressource „Stadt“ mit Zwischen- und Dauernutzungskonzepten zu beleben und Kommunikationstechnologien zu integrieren. Der öffentliche Raum wirkt dabei als Katalysator, der die Stadt der Zukunft formt. Er darf auch wieder unkommerziell genutzt werden.

Wir können uns viele Fragen stellen:

- * Warum gibt es keinen Speakers Corner in Graz?
- * Wann gibt es den ersten Hackathon am Hauptplatz?
- * Wer organisiert Public Yoga in der Stadt?
- * Wann gibt es das nächste Teekränzchen im mobilen Garten?
- * Wo spielen wir Schach? Stühle und Tische werden selbst mitgebracht!
- * ...

Literatur

- Bourdieu, P. (1990): „*Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum*“.
- Wentz, M. (Hrsg.): „*Stadt-Räume: Zukunft des Städtischen*“ Band 2. Campus Verlag, Frankfurt/NY, S. 25–34.
- Friesinger, G. et al. (2011): „*Urban Hacking – Cultural Jamming Strategies in the risky space of Modernity*“. Transcript, S. 230
- Hamedinger, A. (2005): „*Privatisierung und soziale Kontrolle öffentlicher Räume in ‚sicheren Städten‘*“, http://corp.at/archive/corp2005_Hamedinger.pdf
- Lefebvre, H. (1991, [1974]): „*The Production of Space*“. Blackwell, S. 454
- Rossi, U. / Vanolo, A. (2012): „*Urban Political Geographies – A global perspective*“. Sage, S. 232



**ICH KOMME
VON DER
ERDE UND
HABE GUTE
ABSICHTEN**

Biographien

Juliane Alton, geboren 1966 in Feldkirch, ist Geschäftsführerin der IG Kultur Vorarlberg, Obfrau der Grünen Bildungswerkstatt und Gerichtssachverständige am Handelsgericht Wien. Sie veröffentlichte eine Vielzahl von Studien und Aufsätzen, unter anderem in der Zeitschrift „Kulturrisse – Zeitschrift für radikaldemokratische Kulturpolitik“ und Artikel in der Vorarlberger „Kulturzeitschrift“ sowie die Evaluierung der Kulturförderung für die Stadt Graz (2011) gemeinsam mit Tasos Zembylas.

Webseite: <http://alton.at/juliane>

Jochen Becker arbeitet als Autor, Dozent und Kurator in Berlin. Er ist Gründungsmitglied von „metroZones – Center for Urban Affairs e. V.“ und zusammen mit Stephan Lanz Herausgeber der metroZones Buchreihe (b_books Berlin). Er ist künstlerischer Leiter des transdisziplinären Kultur- und Forschungsprojekts „global prayers – redemption and liberation of the city“ und war Co-Kurator der nGbK-Ausstellung „The Urban Cultures of Global Prayers“. Seit 2014 leitet er das Art & Architecture Programm am Royal Institute of Art, Stockholm.

Webseite: <http://www.metrozones.info>

Josef Gründler ist Lehrender und Studiengangsleiter für Communication, Media and Interaction Design an der FH JOANNEUM, University of Applied Sciences in Graz. Seit 1982 gibt er Konzerte und macht Film- und Theatermusik mit dem Schwerpunkt elektronische, improvisierte Musik. Seit 1992 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Elektronische Musik und Akustik der Kunstuniversität Graz, seit 1996 Lektor an den Universitäten Olmütz, Ostrau und Blanka Bistrica für Musik und Neue Medien, Computermusik, seit 1998 Lektor für Sounddesign und seit 1999 „Visiting Professor“ an der Abteilung für Media Management an der Donau-Universität Krems. Seit 1999 ist er Lektor für Digitale Audiotechnik an der FH JOANNEUM für den Studiengang Informationsmanagement.

Webseite: <http://gruendler.mur.at>

Elisabeth Harnik, geboren 1970 in Graz, ist freischaffende Komponistin und Pianistin. Sie studierte zunächst klassisches Klavier an der damaligen Musikhochschule Graz, später folgte das Kompositionsstudium bei Beat Furrer an der heutigen Kunstuniversität Graz. Sie erhielt zahlreiche Stipendien und Auszeichnungen. Zuletzt war sie

Auslandsstipendiatin des Landes Steiermark 2010 und zudem Artist in Residence im OMI International Arts Center in New York. Neben ihrer Kompositionstätigkeit ist sie als Improvisationsmusikerin solo und in Ensembles mit exponierten Vertreter_innen der improvisierten Musik auf nationalen und internationalen Festivals vertreten.

Webseite: <http://www.elisabeth-harnik.at>

Anita Hofer arbeitet als Kulturaktivistin und Künstlerin in Graz. Sie ist Gründerin und Leiterin der Plattform „Kultur in Graz“ und Sendungsmacherin bei „Radio Helsinki 92,6 MHz“ seit 1999. Mit der Neugründung der IG Kultur Steiermark 2003 wurde sie in deren Vorstand aktiv. Seit 2005 ist sie außerdem Vorstandsmitglied von bbs (Beschäftigungsbetriebe Steiermark) und seit 2006 Vorstandsmitglied der IG Kultur Österreich.

Website: <http://ahofer.at>

Jogi Hofmüller lebt und arbeitet in Graz. Er ist seit 1999 für „mur.at – Verein zur Förderung von Netzwerkkunst“ tätig. Er ist Gründungsmitglied von „Radio Helsinki“ und „mur.at“, sowie Mitglied von „42“ (Künstlerinnengruppe, Medienkunst). Gemeinsam mit Reni Hofmüller ist er Betreiber von „Plagiat“ und „institut hofos“. Seine künstlerischen Tätigkeiten umfassen verschiedene Medien, zudem ist er freiberuflich als IT Consultant / Techniker tätig.

Webseite: <http://users.mur.at/thesix>

Károly Kiszely stammt aus Ungarn, ist ehemaliger Wehrdienstverweigerer-Pionier und war mehrere Jahre als politischer Gefangener des ungarischen Regimes in Haft. Sein Leben ist geprägt von einem tief empfundenen Pazifismus. Er engagiert sich als Bürgerrechtsaktivist, war einer der allerersten Pioniere des grünen Gedankens in Ungarn, Umweltpublizist und analytischer Kapitalismuskritiker, ehemals Mitglied und Publizist des liberalen Widerstandes und der „Samisdat“-Bewegung 1981–1989.

Wikipedia: http://hu.wikipedia.org/wiki/Kiszely_K%C3%A1roly

Brigitte Kratzwald ist Sozialwissenschaftlerin in Graz und beschäftigt sich mit alternativen Wirtschafts- und Gesellschaftsformen, z. B. Solidarische Ökonomie, Commons und Subsistenz und den Möglichkeiten sozialer Transformation. Sie ist im Organisationsteam des Elevate-Festivals und der Commons-Sommerschule in Thüringen aktiv. Aktuelle Publikationen sind Solidarische Ökonomie und Commons (Brigitte Kratzwald und Andreas Exner, Mandelbaum Verlag, 2012), und „Commons und das Öffentliche“, in: Helfrich, Silke / Heinrich Böll Stiftung (Transcript Verlag, 2012), Commons. Für eine neue Politik jenseits von Markt und Staat.

Webseite: <http://blog.commonson.at>, www.commonson.at

Leo Kühberger ist Historiker und Kulturanthropologe in Graz. Er arbeitet in der Erwachsenenbildung und ist unter anderem bei „Radio Helsinki 92,6 MHz“ aktiv. Die Schwerpunkte seiner wissenschaftlichen Arbeit als Referent und Autor liegen bei Praxis, Geschichte und Theorie sozialer Bewegungen sowie (Post-)Operatischer Theoriebildung.

Webseite: <http://helsinki.at/programm/hosts/155>

Birgit Kulterer wurde 1967 in Klagenfurt geboren, lebt und arbeitet in Graz. Sie ist Kunsthistorikerin und Kuratorin für Kommunikation in Museen und Ausstellungen. Von 1991 bis 2000 machte sie Kunstvermittlungsarbeit im Bereich zeitgenössischer Kunst. Seit 2003 (offsite graz) macht sie Projekt- und Textarbeit zur Kunst im öffentlichen Raum, von 2007 bis 2011 war sie am Institut für Kunst im öffentlichen Raum Steiermark tätig sowie Co-Herausgeberin der Publikationsreihe des Instituts für Kunst im öffentlichen Raum Steiermark (Springer / AMBRA). Seit 2010 ist sie Mitglied des Fachbeirats für Bildende Kunst, Design, Architektur der Stadt Graz.

Angelika Lingitz, geboren 1972, studierte Verfahrenstechnik an der Technischen Universität Graz. Sie war von 1998 bis 2000 bei Windhager Zentralheizung in der Forschung und Entwicklung von Kleinf Feuerungsanlagen beschäftigt. Von 2006 bis 2010 war sie bei JOANNEUM RESEARCH Forschungsgesellschaft mbH im Bereich der erneuerbaren Energie in der Projektleitung und wissenschaftlichen Bearbeitung von nationalen und europäischen Projekten tätig. 2012 schloss sie die Meisterklasse Bildhauerei an der Ortweinschule erfolgreich ab. Sie ist seit 2013 bei der IG Kultur Steiermark tätig.

Elisabeth Mayerhofer ist strategische Geschäftsführerin der IG Kultur Österreich und Projektmitarbeiterin der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Sie ist Vorstandsmitglied von FOKUS (Forschungsgesellschaft für kulturökonomische und kulturpolitische Studien) und Universitätslektorin. Ihre Schwerpunkte sind Kunst- und Kulturarbeitsmärkte, Kultur- und Kreativwirtschaft, Kunst im urbanen Raum, partizipatorische Kulturarbeit und Kulturmanagement sowie Kulturpolitik. Sie ist auch Redaktionsmitglied der Zeitschrift „Kulturrisse – Zeitschrift für radikaldemokratische Kulturpolitik“.

Webseite: <http://igkultur.at/organisation/buero>

Wenzel Mraček wurde 1962 in Klagenfurt geboren und lebt in Graz. Er ist Kunsthistoriker, Publizist und Kurator. Er veröffentlichte *Simulierte Körper. Vom künstlichen zum virtuellen Menschen*. Wien, Köln, Weimar 2004; *Urbane Kunstpiloten* (Hg. Christian Marczik), Weitra 2011.

Karin Ondas wurde 1977 in Graz geboren und war in zahlreichen EU-Begegnungsprojekten aktiv. Sie absolvierte das Studium der Politikwissenschaft, Soziologie und Philosophie in Wien und Tel Aviv und lebte insgesamt 5 Jahre in Israel / Palästina. Ab 2005 war sie an der Universität Graz im Projekt-, Leistungs- und Qualitätsmanagement tätig. Seit 2011 ist sie Geschäftsführerin des Frauendokumentations- und Projektzentrums DOKU Graz.

Julien Ottavi is a mediactivist, artist-researcher, composer/musician, poet and tongues destroyer, experimental film maker and anarchist, founder and member of "Apo33". He is involved in research and creative work, combining sound art, real-time video, new technologies and body performances. Since 1997, he has been developing composition work using voice and its transformation through computers. He has been developing DIY electronics for many years and is also an active developer of audio/visual programs with Pure Data as well as the main developer of the Gnu/Linux operating system APODIO for digital art and A/V & streaming diffusion.

Website: <http://www.noiser.org>, <http://www.apo33.org>

Jenny Pickett, an artist, was born 1978 in Great Britain and lives and works in Nantes. She studied at Goldsmiths. Her practice is interdisciplinary: mixing sound, drawing, sculpture, video and interactivity. Using a plurality of audio and visual languages, her works contain layers of meaning, often exploring her subject via influences of sound upon the gaze and vice versa. She also works at "APO33" to establish and coordinate cross-border collaborations with other artist-run organisations. This has recently led to European grants being awarded to "<http://opensound.eu>" – a partnership project between 7 countries, and "wehaveasituation.net" with partners in Austria, Germany, the Netherlands and the UK.

Website: <http://jennypickett.co.uk>

Afroditi Psarra, born 1982 in Athens, is a multidisciplinary artist and a PhD candidate at the School of Fine Arts of the Complutense University of Madrid (U.C.M.). Her academic research Cyberpunk and New Media Art focuses on the relationship between science fiction, performance and digital art, and offers a philosophical, sociological and aesthetic analysis of the influence of new technologies in contemporary artistic practices. In 2008 she gained a post-graduate degree (D.E.A.) in Image, Technology and Design and in 2005 she graduated from the Department of Plastic Arts and Art Sciences in Ioannina, Greece. Her work has been presented at Amber'12 in Istanbul, Piksel[X] in Bergen, CTM Festival in Berlin and Electropixel #3 in Nantes, among others.

Website: <http://afroditipsarra.com>

Lidija Radojević Lidija Radojević lives in Slovenia; she holds an MA in Anthropology of Everyday Life (ISH, Ljubljana) and is a PhD student at the University of Applied Arts in Vienna. Her field of research is production of culture and public space and their transformation in the societies of contemporary capitalism. She was senator of the Workers' Punk University which offers alternative educational programs.

Website: <http://www.uzbuna.org/en/bio/lidija-radojevi%C4%87>

Evelyn Schalk, geboren 1981, studierte Romanistik, Germanistik und Medienfächerkombination an der Karl-Franzens-Universität Graz. Sie ist Mitherausgeberin und Chefredakteurin des „ausreißer – Die Grazer Wandzeitung“, Journalistin und Autorin von literarischen und wissenschaftlichen Publikationen. Der Band *Abräumen! Zur Hierarchisierung von Öffentlichem Raum im Zuge von Kapitalisierung und Profitausrichtung – soziale, kulturelle und gesellschaftliche Entwicklungen* erscheint im Herbst 2013 bei Leykam.

Webseite: <http://ausreisser.mur.at>

Stefan Schmitzer wurde 1979 geboren und lebt in Graz. Er ist Autor und Veranstalter. Von 2005 bis 2009 war er Literaturreferent im Forum Stadtpark. Zuletzt von ihm erschienen: *gemacht | gedicht | gefunden. Über Lyrik streiten Helwig Brunner und Stefan Schmitzer* (Droschl 2011); *schieß sozialer frieden. gedichte* (Droschl 2011).

Webseite: <http://schmitzer.mur.at>

David Steinwender studiert Umweltsystemwissenschaften mit Schwerpunkt Geographie in Graz. Er ist Netzwerker und arbeitet in verschiedenen Initiativen zu den Themen nachhaltige partizipative Stadtentwicklung, Commons und Alternative Food Networks wie die „Transition-Town-Initiative Graz“, die „Plattform der Grazer Gemeinschaftsgärten“ (GGG) und „OpenSpaceGraz“. 2012 war er im Bereich Fair Trade bei „Südwind“ tätig. Seit Mai 2013 ist er Referent für Menschenrechte, Gesellschaftspolitik und Ökologie an der ÖH (KF-Uni-Graz). Derzeit arbeitet er an der Vernetzungsinitiative „Graetzwerk“.

Webseite: <http://www.openspacegraz.org>

Edda Strobl ist seit den frühen 1990ern mit Zeichnungen, Comics, Malerei, Objekten und Installationen im Feld der Bildenden Kunst tätig. Seit 2000 ist sie gemeinsam mit Helmut Kaplan das Zentrum der Künstler_innengruppe „Tonto“ (Comic und Artverwandtes). Seit 2010 bildet sie gemeinsam mit Renate Oblak „Stroblak“ (Performatives im musikalischen Feld, diverses Zeichnerisches). Sie hatte Lehraufträge an der Universität für Angewandte Kunst in Wien (WS

2010/11, WS 2011/12) und an der TU Graz am Institut für zeitgenössische Kunst (SS 2012) sowie an der Kunstiniversität Kassel (WS 2013/14).

Webseite: <http://eddastrobl.weblog.mur.at>

Eva Ursprung lebt seit 1979 in Graz, studierte hier Psychologie und Sprachwissenschaft und arbeitet seit 1986 als freischaffende Künstlerin und Kuratorin in den Bereichen Installation, Musik, Video, konzeptionelle Fotografie, Performance, Kunst im elektronischen, öffentlichen und sozialen Raum. 1981 war sie Mitbegründerin der feministischen Kulturzeitschrift „Eva & Co“, 1993 gründete sie den Kunstverein „W.A.S. (Womyn’s Art Support)“. 1997–2003 war sie Kuratorin für bildende Kunst im Forum Stadtpark. Seit 2004 ist sie Vorstandsmitglied der IG Kultur Steiermark, Vorstandsmitglied von IMA (Institut für Medienarchäologie, <http://ima.or.at>) in Hainburg an der Donau, und seit 2008 Mitbegründerin und Präsidentin von „Schaumbad – Freies Atelierhaus Graz“. Sie hielt unter anderem Vorträge und Gastvorlesungen an der Universität Salzburg, der FH Joanneum in Graz, am Institut für zeitgenössische Kunst an der TU Graz, der Estonian Art Academy in Estland, der Manchester Metropolitan University und der University of Lincoln in England, der École des Beaux Arts in Paris ...

Webseite: <http://ursprung.mur.at>

Maria Varela, born 1984 in Athens, works as a new media artist and as a workshop designer, seeking to develop strategies of collective production. In 2010 she completed her MA studies in Interactive Media at Goldsmiths College, London. In 2007 she gained a PG Dip in Fine Arts in Central Saint Martins, London and in 2005 she graduated from the Department of Art Sciences in Ioannina, Greece. She is currently exploring themes of identity, memory, narrative and media archaeology. She is co-founder of “Frown”, an art organisation based in Athens, Greece that focuses on the integration of the public in the artistic action and its familiarisation with the methods and practices of new forms of art.

Website: <http://www.mariavarela.net>

Stevan Vuković was born in Serbia in 1968. He studied philosophy and art history and graduated from the Belgrade Faculty of Philosophy. Since 1992 he has been working as a freelance curator, critic and art theoretician. He is a member of the international associations of both art critics (AICA) and curators of contemporary art (IKT), as well as the local (NUNS) and international (IAS) associations of journalists. He edited gallery programmes in the Gallery Remont and Gallery O3ONE; and since 2004 he has been a fulltime editor of the art programme of the Students’ Cultural Centre of Belgrade. He has realized a number of inter-

national exhibitions, presentations of artists and showings of video works and experimental films.

Website: <http://www.skc.org.rs/kontakt7-2/54-stevan-vukovic.html>

Bernhard Wolf wurde 1965 geboren und lebt in Graz. Er studierte an der Freien Akademie in Moskau und verbrachte seit 1992 mehrere Arbeitsaufenthalte in Moskau und St. Petersburg. Er ist Mitglied von FOND in Graz. Von 2007 bis 2010 leitete er zusammen mit Carola Peschl das Forum Stadtpark. Aktuelle Projekte sind im Jahr 2014 „Son/Traum“, NCCA – National Center for Contemporary Art, Nyzhny Novgorod in Russland und im Jahr 2013 „In alle Netze“, Interventionen im öffentlichen Raum, Graz (Katalog); „fokus sammlung 04. Tiere“, Museum Moderner Kunst Kärnten in Klagenfurt und DaDaDa Academy, Guido Van Rats Galerie in Wien.

Webseite: <http://www.bwolf.at>

Ulf Wuggenig lehrt an der Fakultät für Kulturwissenschaften und ist Direktor des Kunstraums der Leuphana Universität Lüneburg. Er studierte an der Universität Wien und an der Wirtschaftsuniversität Wien Soziologie, Philosophie, Ökonomik und Politikwissenschaft, und habilitierte an der Universität Erlangen-Nürnberg. Er ist unter anderem tätig an den Universitäten Hannover, Osnabrück, Hildesheim und Lüneburg, sowie an der Zürcher Hochschule der Künste und an der Universität für Angewandte Kunst in Wien.

Webseite: <http://www.leuphana.de/ulf-wuggenig.html>

Juliane Alton
Jochen Becker
Josef Gründler
Elisabeth Harnik
Anita Hofer
Jogi Hofmüller
Károly Kiszely
Brigitte Kratzwald
Leo Kühberger
Birgit Kulterer
Angelika Lingitz
Elisabeth Mayerhofer
Wenzel Mraček
Karin Ondas
Julien Ottavi
Jenny Pickett
Afroditi Psarra
Lidija Radojević
Evelyn Schalk
Stefan Schmitzer
David Steinwender
Edda Strobl
Eva Ursprung
Maria Varela
Stevan Vuković
Bernhard Wolf
Ulf Wuggenig